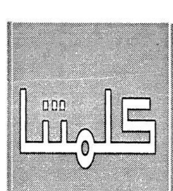


من تسييس الثقافة

لا. ليست هذه هي الازمة الاولى! انّ بلدنا الجزائر، وهو من اجمل بلدان البحر المتوسط قاطبة، يضرب بجذوره في عمق تاريخي وجغرافي، اختلطت في فضاءاته شيم الحرية بالعنف، النظام بالفوضى، المخزن با لسّيبا، الدولة بالقبيلة.. عرف دائما تطورات وقفزات عنيفة، ويبدو تاريخه، سلسلة من الازمات، تعكس مخزونات وطاقات نفسية وثقافية واجتماعية عظيمة ورهيبة داخل الانسان والمجتمع. يظهر الانسان الجزائري في منظور علم النفس التاريخي، كائنًا يتطور عبر المواجهات والمجابهات العنيفة، من الرجال الاحرار الأمازيغ، حتى ثورة نوفمبر التحريرية انعجنت عناصر الشخصية القاعدية كمركب وجودي، يختزن جدلية المقاومة والنفي والشهادة، يحمل رؤية درامية وعنيفة للتاريخ والزمن والكينونة، فاصبح الجزائري أنا نافية، في مواجهة العالم،

إلى تثقيف السياسة

شخصية ومجتمعاً، اشكالياً، يتطور في سياقات اللاتوازن المحكوم بالاحتالالات أو الظلم الاجتماعي، ليص عبر ثوارت او انتفاضات او احداث عنيفة، الى توازن، يعيد على صعيد الواقع الحرية والسيادة، أو يؤثر على مستوى المخيلة في تكوين و نشؤ عالم اكثر توازن وحرية، كفيل باشباع الطموحات الفردية والجماعية.

وبدون الدخول في وصف وتبيان هذه الجدلية العنيفة، التي وسمت ووشمت الشخصية الوطنية، يبدو الجزائري المعاصر كائنا مرميا في معمعمة الحداثة والعصر، يغذيه حدس البطولة، واراده الكينونه، واثبات الذات في عالم شرس المصالح والرهانات، بدون استراتيجية او استشراف علمي ومعرفي للواقع والمستقبل!

ان الدولة الوطنية او دولة الاستقلال السياسي، التي ظهرت اشبه بآلة

لتحديث الاقتصاد وادماج التكنولوجيا وأشكل التنظيم الصناعية والعصرية، بدون حداثة الثقافة، غيرت سطحيا المجتمع وقيمه العائلة والاخلاقية والاجتماعية وفككت أنماط عيشه، ومعيشه، وبنياته الرمزية والاسطورية والدينية والانثربولوجية بدون ان تعيد اوتسمح له ببنائها.. بل، وعمقت ذلك عن طريق تمجيد الماضي والتاريخ، وتصليب المشروعية للتاريخية والثورية، وتقديس قيم البطولة، المقاومة والشهادة.. وقد أدى هذا التغبير السطحي الى تهميش المجتمع وتركه لشأنه، او الابتعاد عنه في خطابات ايديولوجية، تحمل اوهامًا ومنظورات يوتوبية وتقدم مؤشرات عن زيادة وزعامة حركة التحرر، بدون ان تنتبه الى بقاء المجتمع المدني وفئاته في الخلف، متأخرة عن ركب الحداثة والعصر. ان انفجار الحركات الدينية والثقافيه واللغوية والصراعات القبلية والجهوية التحتية والمخفية يؤكد هذه الفكرة.

يمكن وصف الجزائري الحالي من الناحية الانثربولوجية:

شخصية تختزن طاقات نفسة واجتماعية كبيرة، محبة للحياة، تملك آفاقاً متفتحة لغة ومعيشا، بدون معرفة تاريخية لنفسها، وماضيها وحاضرها ومستقبلها، تعطيها سلوكات او اخلاقية متزنة، تعيش تمزقات واختلالات على مستوى الهوية : بين عروبة مينوس منها نتيجة التخلف، والإستبداد الدائم، والهزائم المتكررة، وأمازيغية، هي حنين للجذور، واحياء لخصوصية، سرعان ما تتحول الى جهوية تخفف من الانتماء التاريخي للعروبة، وتحاول جاهدة الابتعاد عن العرب للإندارج في مغربانية، تستوعب الحداثة والغرب والمتوسطية، وإسلامية تقليدية اجتماعية وروحية، تطورت على صعيد المجتمع الريفي والهامشي والمديني والتقت مع اجيال الاستقلال في تديّن عام، سرعان ماتطور الى

نزعة دينية سياسية تنذربتدين الدولة والمجتمع، وغرب او حداثة تمارس جاذبية قاهرة على مستوى الاستهلاك والمعيش والثقافة والحياة اليومية، ولكنها تتجسد في غرب «كافر» هو اشبه بعالم متغطرس ومستبد وساحق.

كيف وصل الحال الى هذا الوضع ؟

رمت الدول الشعبوية منذ الاستقلال الانسان والمجتمع في معمعة العصر والحداثة، وطرحت نفسها، اي فئاتها الوطنية العسكرية، بديلاً لهما، بل واعتبرتهما قاصرين شبيهين بعجينة، يجب صنعها، تبعا لرؤية شعبوية ،واستبدادية، ادارت وتحكمت دائما في مقاليد الامر والحل والعقد منذ موت «عبان رمضان»، الذي يبدو تجربة مجهضة لإرادة السياسي المدني والثقافي في اخضاع العناصر القيادية الشعبوية العسكرية وتحقيق ولائها الشرعي، وقد كانت المواجهة دائما على حساب المجتمع والثقافة والفئات المدنية، سواء كان هذا في بداية الاستقلال او غداة جوان 1965، او بعد موت الرئيس بومدين في 1978.

صحيح ان الدولة الوطنية جسدت عودة الجزائر المستقلة الى التاريخ وجوقة الامم العصرية، ولكنها، وهي دولة ذات محتوى وطني وشعبوي، مخالف او مناقض لكل ما هو ثقافي او اجتماعي او سياسي.. ان لم نقل متوجس خيفة منه، قامت عبر مسار التنمية باخضاع المجتمع وتسخير الثقافة والهيمنة عليهما ايديولوجيا وسياسيا؛ بحيث منعت جدليتهما مع العصر والحداثة، وكبحت جدلهما مع الهوية والتاريخ، ومنعت تعبيراتهما عن النفس والمصير. وتجسد الصراعات الاهلية والسياسية والعسكرية غداة الاستقلال، والانقلابات العسكرية، وسيادة

الاجهزة الامنية، والاحداث العنيفة من تيزي وزو وقسنطينة حتى اكتوبر 1988 وجوان 1991، هذا المنطور، وتظهر وكأن الدولة تسير بالقسر والتمرد والعنف في علاقاتها مع الثقافة والمجتمع. انتقلت الجدلية العنيفة من مواجهة الجزائري للأجنبي الى مواجهته للداخلي، فكثيرا ما بدت الفئات المتنفذة البيروقراطية والسياسية دخلية ومستغلة ومتباعدة، وهي تقتسم وتستثمر الريح البترولي، وتوزع الخدمات والخيرات والامتيازات المادية والرمزية بين كتلها وافرادها وعائلاتها....

عموما، أحس الجزائري باحباط، مر عميق وكثيف امام دولته، نتيجة أزمات المعيش من سكن وعمل وصحة وتعليم، وهو الذي كان يظن أن الجزائر فضاء ومشروع وورشة لكل الجزائريين. ومن الواجب ان نملك الشجاعة لقول غيرالمقال وغير المفكر فيه في وعي ورؤية الجزائريين للدولة الوطنية. التي استيقظت دائما على هول الرد الاجتماعي ولانظامية او فوضى المجتمع، فاستنجدت بالجيش، وهو مؤسسة عصرية ووطنية، بوصفه الملجا الوحيد وا لضامن الاكيد لاستمرارية الدولة والمشروع الوطني. كان تاريخ الاستقلال وما يزال يطرح بحدة أزمة المشروعية والسيادة الوطنية الداخلية.

لنقل ان نهاية الازمة تبدا بطرح سؤالها الحقيقي، فالواجب الفكري يقتضي «تشاؤم الفكر وتفاؤل الفعل» من اجل شحذ الهمة لكثف الغمة وحل الازمة لمصلحة الشعب والامة!

وفي هذا الصدد، تبرز قضيتان هامتان تحددان دخول الجزائر في العصر والحداثة. هما : أ ـ الديموقراطية

لم تعرف الديموقراطية، وهي مفهوم سياسي وثقافي، في الجزائر، اي

تمهيد او تعريف او نقاش فكري ونقدي وتاريخي، وظهرت وكأنها هدية من الدولة إثر أحداث اكتوبر 1988 فقبل ذلك كانت ممارسة، او أطروحة تابعة وخاضعة للدولة واجهزتها. من الديموقراطية «الشعبية والثورية» حتى للديمواطية» المسؤولة والديديمقراطية «بمفهومها الواسع» في خطابات، الستينات والسبعينات والثمانينات، ظهرت الديموقواطية في وعي المجتمع، ومخيلة الشعب وفكر المتقفين عملية تختلط فيها السياسة ب «البوليتيك » وبالحيلة والتمويه للاحتفاظ بالسلطة اساسا. بمعنى ما يبدو هذا صحيحا، لان الدولة هي التي احتكرت مرة اخرى المبادرة، عبر الدستور والحقوقيين، وطرحت الديموقراطية السياسية، كحل للازمة بينما تعيش الممارسة السياسية في ازمة اقتصادية واستهلاكية ومعيشية طاحنة. وقد عانت الديموقراطية من آلية سائدة في خطاب وممارسة الدولة الوطنية هي تسييس الثقافة الذي يجري دائما انطلاقا من مركز السلطة، ووفقا لمشروعها. والسلطة هي مجموعات وطنية شعبية الجذور، عرفت ملذات وامتيازات التبرجز، وجسدت في شعبوية، وريثة الحركة الوطنية الشعبوية، بدون أهلية ثقافية او سياسية، وفكرية واسعة، لم تتطور ثقافتها السياسية، ولم تربط علاقات اتصال وتبادل وحوار مع المثقفين، فاصبحت نسقا اداريا مغلقا ونظاما ايديولوجيا مقصيا للافكار والرؤي الاخرى. وقد كان هذا التسييس الذي مس كل شيء تقريبا من الجامعة حتى الدين، ومن الجمعية الثقافية حتى اتحادات الكتاب والمؤرخين... تسييسا سطحيا يعاني من غياب الثقافة والحوار الفكري وسيادة الامية، ديموغرافيا واجتماعيا، واستمرار القيم التقليدية والاسطورية داخل العائلة والمدرسة والفضاء الاجتماعي للريف والمدينة (مشكلة المراة والجنس مثلا).

وتضخم هذاالتسييس داخل الانغلاق الثقافي، الذي يتجسد في حياة يومية صعبة وسوق ووسط ثقافي فقير ومدقع، من الكتاب والمجلة والجريدة حتى السينما والمسرح والسياحة والترفيه والمقهى.. فليس أمام شاب من «حي الحمرى او باب الوادي» سوى الانتحار او المخدرات او..... المسجد....رغم ان هذا الاخير تسيس هو الاخر، وتحول الى مجال حزبي، وأفرغ من مضمونه، وموقعه كفضاء روحي وايماني وثقافي، داخل نسق ثقافي متوازن متنوع، من المدرسة والنادي والشارع، وصولا الى المقهى والملعب والكشك والمكتبة والرحلة وعلاقات الاختلاط والصداقة والحب!

وقد تابعت الاحزاب السياسية، عملية التسييس الكاسحة، وادرجت مسائل خطيرة كاللغة والهوية والتاريخ، في الصراع السياسي. لم تتنقل الديموقراطية بعد، وربما يعكس هذا هشاشة وتسرعا، من أروقة ا لدولة الى فضاءات المجتمع، من السياسية الى الثقافة، من السياسي الى المثقف من الخطاب الحزبي الى الممارسة الاجتماعية والفكرية، من التسييس الى التثقيف، لم تصبح، بعد، مساراً ثقافيا وفكريا ونقديا يرفض الممارسة السياسية والحزبية، ويحقق توازنا جديدا للجزائري وهو في معمعمة العصر والحداثة، لاسيما بعد تفاقم الازمة الثلاثية، الازمة الاقتصادية وازمة المشروعية وازمة التبعية والهيمنة الغربية، خصوصا بعد صدمة حرب الخليج!

لقد هدم المواطنون، الاحادية التلفزيونية عبر النظام الباربولي، ولكن بدون تحطيم الواحدية الثقافية، وفتح السوق الوطنية الثقافية، والتخلص من استبدادية «ايديولوجيا» الثقافة الوطنية وأسطوانة «الغزو الثقافي والاعلامي».... سيتمر الشاب البلكوري او الحمراوي في قراءة

واستهلاك الكتب والمجلات والخطب حول «عذاب القبر» و«اهوال القيامة»، في غيبوبة عن العصر وعواصف العلم، الفن والمعرفة. سيشكل وقود التطرف والتسييس الحزبي!

2 ـ الاسلام

كون الاسلام دائما رؤية وجودية وحياتية للشعب الجزائري. من إسلام المرابطين والزوايا حتى إسلام العلماء شكل الطبقة الاكثر صلابة في الثقافة الوطنية، ولكنه لم يعرف هو الآخر، اية تجديدات كعقيدة وثقافة وحضارة وتراث تاريخي، فبقي مرجعا غامضا وجامدا ومسيسا، يجب ذكره في الخطابات الايديولوجية للدولة، من موافقته للاشتراكية، حتى ملاءمته للديمقراطية والليبرالية، عانى الاسلام من أدلجة فقيرة، وتبديد حزبي لمحتواه ومضمونه ورمزيته. ولم تعمل ملتقيات الفكر الاسلامي، عموما، وبرامج المدرسة سوى على تسييسه وربطه بالاهداف الايديولوجية، ففقد استقلاليته، ولا تشكل الحركات الاسلاموية سوى استمرارية حزبية وسياسية لعملية تسييس الدين بهدف تديين السياسة والسلطة. هكذا لم يظهر اي مفكر او تفكير علمي ومعرفي حول التراث الاسلامي والدين والشريعة والعلمانية والشورى ومفاهيم الاسلام السياسي والتجارب الاسلامية منذ الخلافة الراشدية و «الفتنة الكبرى» حتى الثورة الايرانية وتجربة «الجهاد» الافغاني وتحولات العصر في علاقاته مع البلدان الاسلامية...

وعندما اقول لم تطرح اشكاليات من هذا النوع، لا أقصد الفكر الصالوني او الجامعي المنعزل والمغلق، وانما اقصد تعميم الافكار ونشرها وإذاعتها ونقدها على الصعيد التربوي والاعلامي والثقافي، وانتاج المعنى الاجتماعي والحضاري لها في أوساط المجتمع والثقافة أي عملية

تثقيف شاملة، ودائمة من المدرسة، والتلفزة والاداعة، حتى الجريدة والحياة اليومية والمقهى والنادي... لا يقرأ او يسمع شاب من «بلكور» او «الحراش» سوى كتب الدعاة وخطب المساجد الشبانية وهي خطابات مغلقة وفقيرة، مفيدة ايمانيا، ولكنها تدفع بخلية الشبان الي التطرف والانغلاق ورفض الثقافة والعلم. لقد شاهدت واستمعت ذات يوم الى شاب، لا يتجاوز 16 سنة ولم تنبت لحيته بعد، يشرح لمستمعين وجود الفيزياء والذرة والالكترون في القرآن؟!

اي ضياع وكارثة تربوية وثقافية هذه؟

اما الحركة الاسلاموية السياسية فقد سقطت في حبائل السياسة و «افدها العمل السياسي» وتسيّس المسجد والمجال الروحي، فرغم الحركة الجماهيرية والقاعدة الشعبية، لم تطرح سوى جملاً ورطانات ايديولوجية مثل الحل الاسلامي والدولة الاسلامية ولا حكم الا الله.... بدون اية نقاشات حول الدلالات الفكرية والسياسية والمعرفية لتطور هذه التعبيرات وارتباطها مع التراث والتاريخ الاسلامي. عوض المثقفين والمفكرين، برز الدعاة والأئمة الجدد، وهم أشبه بهرمية دينية لا تختلف عن السلطة الكنسية الدينية... الا بالاسم! ان الاسلام السياسي هو إيديولوجيا شعبوية دنيوية، مصبوغة دينيا، ترمي في حركتها نحو السلطة بالمجتمع والشبان في معمعة الحركة العنيفة وهي ترد بالمقلوب على أدلجة وتسييس الدولة للدين، عوض إبراز المحتويات والمضامين والرمزيات الحضارية والثقافية، تحول الدين الى سياسية وشريعة تعرف تأويلات جديدة، لا علاقات لها بالتراث التفسيري والعقلاني والتاريخي للاسلام وثقافة المجتمعات الاسلامية، من علم الكلام حتى الفلسفة والفقه والتاريخ واللغة والادب! صحيح اذ يعتبر ردا طبيعيًا وموضوعيا

على فشل الدولة في إدخال المجتمع والشعب للحداثة واستجابة مرتبكة على مشكلة الهوية، ولكن الاسلام السياسي، يعرف إنتقائية وغياب عقلانية وضمور الروح النقاشية والجدالية والحوارية، نفس ونبراس الفكر الحضاري، ويقدس مرجعيات تاريخية من بن تيمية حتى المودودي وسيد قطب وبن حاج، جاهلاً لعلاقات الافكار بالتاريخوايديولوجيات العصر وصراعات المجتمعات على السلطة.

ان الاشكاليه المطروحة، داخل الاسلام والديموقراطية، هي اشكالية ثقافية اساسا، وتعني فيما تعني الاجابة على سؤال مثل هذا:

كيف نفهم تغير مرجعية ووعي ومخيلة شاب من الحمري او باب الوادي، وانتقالها من قيم الامير عبد القادر وبن باديس وبن مهيدي والعصر، الى قيم بن تيمية والمودودي وقطب وبن حاج وميثولوجيات «الاسلام الاول» و«تجربة» الجهاد الافغاني؟

ولاريب ان إحدى وجوه حل الازمة، عبر هذه الكلمة، وهي بديهية هي تاصيل وتجذير الديموقراطية في المجتمع والثقافة، والانتقال من تسييس الثقافة الى تثقيف السياسة. وهي مهمة جدلية وحوارية بين المثقفين والمجتمع و.....الدولة كذلك!

رئيس التحرير

الجاحظية...وبعد

بقلم الطاهر وطار

مرت سنتان، وهاهي السنة الثالثة تنصرم أشهرها الواحد بعد الآخر، في هدوء وصمت وإصرار.



سنتان ويزيد، تمر على ميلاد **الجاحظية**، واحدة من مئات إن لم أقل الآلاف من الجمعيات الثقافية وشبه الثقافية التي ولدت وتولد كل يوم متروكة لأمرها، وكما لو أنها أطفال العالم النامي. أرحام تدفع وأرض تبلع. قرارات تخلق وشح يخنق.

سنتان مليئتان بالأحداث والحوادث، على المستوى الوطني والقومي والعالمي، أقل ما يميزها، هذه الأحداث والحوادث، أنها ضربت السائد من القيم والمثل والمعايير على مدى القرنين الأخيرين.

كل ما تمخض عن التفاعل الثقافي والصراع الفكري، وأعاصير العواطف وهيجان الأحاسيس.. كل ما أنجبته أحلام الإنسان على مدى العصور، في اصطدامه بالطبيعة وبما وراء الطبيعة، لم يوضع في

الميزان فحسب، بل، وضع تحت الأقدام.

ليعود الإنسان إلى التحديق من جديد في الفضاءات الخاوية. إلى التنقيب في تجاويف العصور الغابرة بحثا عن الأصداف التي رمت بها أمواج محيطات الحيرة على الشطئان المهجورة، وعن بقايا بخور وتعاويذ وطلاسم في كهوف السحر والإبتداء.

قبل سنوات قليلة، كان الكتاب يوضع في السوق فلا تمر عنه سنتان حتى ينفذ، وكانت الدعوة إلى محاضرة أو إلى إي نشاط ثقافي لا تحتاج إلى أية دعاية أو إعلانات. كان الخبر يتنقل من متعطش إلى آخر، فتمتلىء القاعة قبل الموعد بساعة، وأحيانا بساعات.

واليوم؟

ينزل الكتاب إلى السوق، فيبقى في الرفوف.

يدعى الناس إلى محاضرة بواسطة إعلانات تتقاضى الصحف ثمنها، وكما لو أنها بضاعة بائرة، وبواسطة نداءا في الإذاعة، وكما لو أنها نداءات استغاثة آتية من سفن تائهة.

فلا مجيب.

بعض صحافيين يحضرون، بعضهم لا ليغطي الحدث، ولكن ليقول رأيا يثبت به وجوده التافه في عالم التفاهة.

تسأل صاحب المكتبة المحتار في أمره، عن نوع الكتاب الذي يباع، فيبادر بلهجة المصاب بداء فقدان المناعة: كل الأنواع لا تباع. قبل سنتين، كان الكتاب الديني، محل تهافت، لكن اليوم. كل الأنواع لا

تباع.

الناس لم يعودوا في حاجة إلى الكتاب.

تقول في قلبك: الناس هكذا بالتعميم، أم الناس في بلادنا..؟

تتذكر العواصم الأروبية التي تعرفها، وتتذكر الطوابير على الكتاب الجديد، وتتذكر الناس المنكبين على صفحات الكتب والصحف والمجلات في الميتروهات، وكذا الطوابير الطويلة على قاعات المسارح والسينما، والمعارض الفنية، حيث يتوجب على المرء كي يشاهد مسرحية أن يحجز مقعده قبل أسابيع وأحيانا كثيرة قبل أشهر.

لا. المرض في هذه المسألة بالذات، مرضنا.

ليس مرض العصر حيث يسود الإليكترون، وتسود الآلة المشحونة بالمعرفة، بدءا من تصوير سويداء القلوب بالألوان، وتصوير عانة الجنين في أسابيعه الأولى إلى تصوير ما يسمونه بالوجه المخفي من الكرة الأرضية، وهم يقصدون المغاور والكهوف وباطن الأرض على عمق مئات المترات، إلى تصوير عش قبرة من أعالي السماوات.

هناك انهيار قيم ومثل ومعايير على المستوى العالمي... هذا واقع ناطح، ومناقشة تفاصيل ذلك،تحتاج إلى استغراق كامل في عملية تأملية تستهدف تطهير الذات، إذا صح التعبير، بدءا من التساؤل:

قيمة واحدة لم تزل ولا تريد أن تزول. قيمة سيطرة القوي على الضعيف لماذا؟..

أهي قيمة مقدسة،وكل الارتداد الحالي، إنما جاء وكما لو انه فقط ليكرس قدسيتها؟

لماذا يقال لنا ناقشوا كل شيء. تخلوا عن كل شيء. باطل الأباطيل كل شيء باطل ما عدا قانون الغاب؟

اقتصاد السوق.

لكن عندنا، بدأ انهيار الإنسان، قبل أن تبدأ عملية انهيار القيم والمثل.

ها هو ينشد التطهر في إخلاء جراب فكره من كل شيء. في إغلاق أبواب فكره عن كل معرفة، ما عدا المعارف الشفوية التي تقدم في الحلقات والساحات والكاسيتات.

ها هي الجثث تمر أمامك صناديق خاوية من كل معرفة إلا من الأصوات، ومن أصداء الأصوات.

كيف توقف إحداها أمام لوحة زيتية عبقرية؟

كيف تلفت نظرها إلى زهرة بديعة؟

كيف تجذب انتباهها إلى ملحمة أو تراجيديا؟

كيف نحبب إليها من جديد **بانت سعاد فالقلب اليوم... ؟**

كيف تذكرها ببشار ابن برد والمعري وأبي نواس والفرزدق وجرير وزرياب والواسطي والجابري وأبي حيان؟

كيف تعيد إلى وجدان إحداها المعنى العميق لـ«إقرأ باسم ربك»؟

إقرأ باسم بلدك إقرأ باسم عصرك. إقرأ باسم خصمك وعدوك؟

في خضم هاتين السنتين الطويلتين اللتين مرتا، تفاعلت جمعيتنا، وتفاعلنا كبقايا أحياء من الماضي الغابر، متشبثين بحبل نجاة وحيد هو:

شرعية المعرفة مهما سادت اللامعرفة.

شرعية المعرب في هذا البلد البارحة واليوم وغدا.

شرعية سير التاريخ إلى الأمام، مهما كانت العراقيل، ومهما تظاهر بالتوقف.

شرعية استمرار الحلم الإنساني، منذ أدرك أنه إما أن يسود وإما أن يموت.

مقتنعين بأن

الجاحظية رافد صغير، يصب في النهر الكبير.

الجاحظية نبتة في حقل متسع.

الجاحظية إسهام متواضع في التحدي.

جاحظيات

☆ برمجت الجمعية لموسم 92/91 حوالي 16 محاضرة للأساتذة والأستاذلت التالية أسماؤهم:

عبد اللطيف اللعبي/ محمد ساري/ عبد الله حمادي/يحياتن محمد/ زينب بن علي/ العياضي نصر الدين/ محمد الأخضر معقال/ بختي بن عودة/ سهيل الخالدي/ باية حناشي/ عمار بلحسن/ محمد بنيس/ عبد الرحمن بوزيدة/ أحمد حيدوش/ عبد الجليل مرتاض/ يوسف سبتي/ الطاهر وطار

☆ صدرت مجلة الجاحظية **القصيدة** التي يرأس تحريرها الشاعر عمار مرياش ويشرف على هيئة تحريرها نخبة من الشعراء والشاعرات من الجيل الجديد .

القصيدة تضم قصائد المسابقة الشعرية **مفدي زكرياء** الأولى في 167 صفحة من الحجم المتوسط والكل الإيطالي أي المستطيل، وهو الأول من نوعه في المجلات الجزائرية، ويقول مخرج المجلة الطاهر وطار: هذه الشكل حتمته طبيعة الشعر غير العمودي. هنيئا للشعراء ولعموم القراء بهذا المولود الجديد.

☆قدمت فرقة الجاحظية المسرحية **مصطفى كاتب** أثناء حفل توزيع جائزة مفدي زكرياء عرضها الثاني لمسرحية الحوات والقصر التي اقتبسها رئيس الفرقة الأستاذ مخلوف بوكروح عن رواية الطاهر وطار التي تحمل نفس العنوان، وقد نالت المسرحية إعجاب نخبة المثقفين الذين تتبعوها بشغف، بعد أن صفق لها جمهور المسرح الوطني في عرضها الأول في أواخر أكتوبر 91.

☆ كعادتها وزعت الجمعية على أعضائها وعلى مختلف الهيئات والمؤسسات ما يقرب ألف نسخة من رزنامة مكتبية جميلة.

☆ تمكنت الجمعية وبإمكانياتها الخاصة من شراء مكتب لها يتكون من 3 غرف في قلب العاصمة 4 نهج بيشون ساحة أودان هاتف 02614505 الجزائر . من جد وجد ومن زرع حصد

جاحظيات

☆ قدمت الجمعية لضيوف قصر الثقافة أثناء توزيع جائزة مفدي زكرياء الجاحظية في هذه السطور:

☆ حصلت على الإعتماد من وزارة الداخلية في جوان 1989

☆ بدآت نشاطها في سبتمبر 1989

☆ تضم أعضاء من كل أنحاء الوطن.

أنجزت النشاطات التالية:

1) ندوة عربية حول الأدب والمسألة الوطنية.

2) ندوة حول الكتاب الصادر في 1989

3) ندوة حول الكتاب الصادر في 1990

4) ندوة عالمية حول محمد ديب.

5) نظمت ثلاث مسابقات للشعر وللقصة

6) نظمت أمسيات شعرية طوال شهري رمضان 1991/1990 شارك فيها شعراء عرب كبار مثل أدونيس وعبد المعطي حجازي ومحمد بنيس، وشعراء وشاعرات من كل أنحاء الجزائر.

7) أصدرت ثلاثة أعداد من مجلة التبيين والعدد الرابع في السحب.

8) تصدر عنها بعد أيام مجلة خاصة بالشعر تحمل اسم القصيدة، وهناك مشروع مجلة القصة في قيد التنفيذ.

9) لها فرقة مسرحية تحمل اسم فقيد المسرح الجزائري مصطفى كاتب وقد قدمت حتى الآن ثلاث مسرحيات هي : التماثيل. الملك هو الملك. الحوات والقصر.

10) للجاحظية وحدة للتصفيف بواسطة الكومبيوتر تشغل 10 عمال.

11) ترسل الجاحظية لأعضائها وأحبابها كل سنة رزنامة مكتب من إنجازها.

12) أعدت الجاحظية لموسم 92/91 : 17 محاضرة بالأضافة إلى الندوات والمسابقات

13) وجه مكتب الجمعية حتى اليوم، للمؤسسات والهيئات الرسمية وللأفراد ما يزيد عن ثلاثة آلاف رسالة.

محمد برادة

ثلاثية صراع الإخوة الأعداء وتجربة المنفى

قراءة في 3 روايات محمد ديب

وهو في السبعين من عمره، يبدو محمد ديب في قمة قدرته على الإبداع ومتابعة رحلته الشعرية والروائية، مرتاداً أصقاعًا جديدة ومجربًا طرائق غير مسبوقة. ذلك أن محمد ديب يمتلك تجربة أدبية غنية تتميز بالنفس الطويل، وبالتجريب والقدرة على الرصد وخوض مغامرة الكتابة بجرأة ومثابرة نادرتين. ومع ذلك فإن النقد لم يلتفت كفاية إلى هذه الخصائص الحيوية في تجربة ديب، وجنح أكثر إلى موقف اختزالي لإنتاجه المتنوع حيث ربطه بالثلاثية الأولى المكتوبة فيما بين 1952 و 1957، وبالاتجاه الواقعي الذي استوحاه محمد ديب في بدء رحلته الروائية. والواقع أن معاودة قراءة إنتاج ديب في مجموعه، تكشف عن مسار غني ومعقّد ينأى عن السهولة والركون إلى الاجترار أو إلى وصفات المدارس الأدبية الجاهزة. ومن ثم نكون بعيدين عن الصواب إذا اكتفينا بالقراءة الاجتماعية والسياسية لأعماله لكونها تشكل هماً جوهريًا في معظم كتاباته. فمثل هذه القراءة تَغمطُ الجوانب الوجودية والميتافيزيقية حقها، فضلا عن أنها تهمل التأثير المتبادل بين الموضوعات وتحققاتها الشكلية والكتابية ضمن إشكالية مركّبة ما انفك محمد ديب يشيد ملامحها بأناة ومثابرة، ماتحا من المجتمع والتاريخ ومن الذات وأسئلتها المعذبة.

وإسهاماً في تجلية جوانب من إشكالية الكتابة الفنية عند محمد ديب، أقدم قراءة لثلاث روايات كتبها فيما بين 1970 و 1977 ويمكن اعتبارها بمثابة ثلاثية مساءلة الثورة الجزائرية والتساؤل عن مستقبلها. وهذه الروايات هي :

-إلاه وسط الوحشية - Dieu en barbarie (1970)

- سيّد القنص -Le maître dechasse (1973)

- هابيل - Habe(1977) l

وقبل ظهور هذه الثلاثية، كان ديب قد نشر بعد ثلاثيته الأولى أربع روايات ومجموعة قصص(1) تستوحي جميعها حرب التحرير الجزائرية وجروحاتها التي لم تندمل بعد .. بل إن بعض الصفحات تشخص حاضر مابعد الثورة من زاوية الغربة التي أخذت تلفّ الثوار وسط دوامة تشييد أجهزة الدولة وتكريس طقوس سلطتها (خاصة في رواية رقصة الملك). وما يلفت النظر في هذه النصوص هو ذلك التحول النوعي على مستوى الشكل والكتابة الذي أنجزه ديب في رواية "من يتذكر البحر؟". فموضوع حرب التحرير ومشاهدها اليومية اكتسى أبعادا أسطورية، والكتابة ارتادت مجالات الكثافة الشعرية والمشاهد الحلمية واستبطان اللاشعور والذاكرة..

وبذلك فإن الكتابة تحت وطأة رعب الحرب لم تستسلم لوصف سطوة المستعمرين وقهرهم، بل فجرت عن طريق الهذيان والحلم واستنطاق اللاوعي إمكانات التحدي والمقاومة والرفض. وهذا التطوير للكتابة سيصبح عنصرا أساسيا في الروايات التالية لمحمد ديب مع اختلاف في التوظيف والإيقاع.

وفي النصوص الثلاثة التي سنحللها الآن، سنطالعنا محاولة تركيبية على جانب كبيرمن الأهميه سواء على صعيد الموضوع أو على صعيد الشكل؛ وربما لا نبعد عن الحقيقة إذا زعمنا بأن نص «هابيل» هو بلورة لطريقة خاصة في الكتابة عند محمد ديب من خلالها أنجز ثلاثيته «الشمالية» الاخيرة.

I- تحليل بناء الروايات

1. المنظور السردي:

نجد في الروايات الثلاث طرائف سردية مختلفة تتراوح مابين السرد البسيط والسرد المعقّد. وربما يكون هذا التباين في منظورات السرد مستجيبا لاختلاف موضوعات النصوص ومحاولة لإظهار تلوينات دقيقة في المشاعر ولحظات الصراع واستيطان الذات.

ففي رواية إلاه وسط الوحشية نجد أن المنظور السردي يأخذ طابعاً برّانيا من خلال الناظم

البراني في غالب الأحيان ثم في بعض اللحظات ينتقل الى الفاعل البراني. بعبارة ثانية فإن أحداث ومشاهد الرواية تصلنا إما من خلال ناظم براني لم يشارك في أفعال الرواية وينقلها إلينا من وجهة نظره، وأحيانًا مرفقة بتأويلاته؛ وفي مقاطع أخرى يصلنا السرد عبر شخصيات فاعلة من خلال حواراتها التي تدور حول نفس الموضوع لكن بوجهات نظر متباينة فيكون سردها البراني متغيراً ومتعدداً. على هذا المنوال، نجد أن النص يتألف من ثلاثة كتب وكل كتاب يشتمل على ثلاث فقرات مع فقرة رابعة في الكتاب الثالث. ويأخذ السرد مجرى عاديا كلاسيكيا من خلال الناظم البراني العالم بكل شئ ليقدم لنا لقاء الشخصيات الأساسية في ڤيلا الدكتور بيرشيك وما دار في اللقاء من مناقشات وجدالات، ثم علاقة كمال واند بعائلته بعد عودته من باريس، وينتقل الى شخصية حكيم مجر وصديقته الفرنسية مارت وصديقه لعبان والفرنسي إيمار، ليعود الى كمال الذي يريد معرفة اسم الشخص الذي كان يدفع نفقات تعليمه وهو في باريس ...

بهذه الطريقة في السرد، يبدو النص الأول من هذه الثلاثيته، بمثابة عودة إلى الأسلوب الواقعي الذي اتبعه محمد ديب في ثلاثيته الأولى، خاصة وأنه يحتفل ببعض التفاصيل المتصلة بالعادات والسلوكات في الوسط البورجوازي الصغير. غير أن مايبرز بوضوح في هذا الجزء هو القسط الوافر من حوارات الشخصيات وامتداد الجدال بينهما مما يضفي على النص طابعاً إشكاليًا يتضح عبر محورين: المحور الخاص بالحياة العائلية لكمال واند، والمحور العام المتصل بالأزمة المجتمعية بعد استقلال الجزائر وحيرة المثقفين وأصحاب السلطة أمام الاختيارات الممكنة.

في الجزء الثاني للثلاثية والذي يحمل عنوان: سيّد القَنْص، يتغير المنظور السردي كلية فيصبح سرديا جوانيا يصلنا عبر الناظم- الشخصية المتعدّد المنظور، في معظم الرواية؛ أي أن السرد يتم على لسان إحدى عشرة شخصية تحكي أحداث ومشاهد هذا الجزء بدون أن تخضع لترتيب معين. فنجد بعض الشخصيات تتولى السرد 13 مرة وأخرى تقتصر على مرة واحدة (مثل لعبان وجان ماري إيمار بالنسبة للحالة الأولى، ورشيدة وموسى بالنسبة للحالة الثانية).
إن هذه الطريقة في السرد التي يقرنها الكاتب بفعل : قال (قال كمال، قالت مارت) في أول كل فصل، كأنها تضع القارئ على مسافة مما سيستمع إليه، فيغدو المسرود - كما لاحظ أحد النقاد -(2)- منبها للحس النقدي لدى المستمع ليستجلي الصريح منه والمضمر؛ وفي نفس الوقت أجد أنه يضطلع بدور الكتابة السينمائية القائمة على مجموعة مشاهد ولقطات وفضاءات لايتم اشتغالها وتحدّد حقلها الدلالي إلامن خلال عملية مونطاج ينجزها القارئ. هكذا يبدو هذا النص، لأول وهلة، وكأنه مجموعة مونولوجات متجاورة أومجموعة أصوات

تتعارض ولاتستطيع أن تتحاور. وبالفعل، فإن التعارض هنا بارز وغالبٌ قياسًا إلى الجزء الأول (إلاه وسط الوحشية)، حيث نجد كمال واند يقرر اللجوء إلى العنف لتصفية حكيم مجر وأصدقائه، والحوار بين هؤلاء الأخيرين وبين الفلاحين ينقلب تقريبًا إلى حوار الصمّ، لأن خلاصته هي "لاشئ" (Rien) لكننا عندما ندقق، وخاصة في القسم الأخير، نستشعر أن هذه "الأقوال" الواردة على لسان متكلمين لهم علاقة بالأحداث والصراع، تأخذ أبعاد الحوار الباختيني لأنها، كل واحدة منها، تجيب على كلام الأخر أو الأخرين، وتجسد النقيض أو الامتداد أو الاحتمال أو الاستحالة... بذلك فإن السرد المتعمد على الناظم – الشخصية والمتعدد المنظور يبرز أكثر الطابع الإشكالي للنص ويحقق توترا متناميا يبلغ مداه في الصفحات الأخيرة عندما يتناول الكلام – السرد، حكيم مجر قائد متسولي الله بعد أن قتل، ويعود عبر صوته ليؤشر على استمراره في الحياة عبر الوعي اللامنتهي، عبر ذاكرة الأخرين ووعيهم.. هذه العودة عبر الصوت والكلام والوعي هي التي تخيف خصمه كمال واند قاتله وتجعله يقول : "...يجب مراقبة هذا الميت أكثر من أي رجل حي في هذه البلاد..." (ص. 186).

وفي الرواية الثالثة: هابيل والتي سأحاول أن أجعل منها جزءًا للثلاثية(3) بالرغم من عدم وجود إشارة واضحة إلى ذلك، نعاين منظوراً سرديًا مخالفا للمنظورين السابقين. في هابيل نميز نوعين من السرد متجاورين، متداخلين ولكنهما مطبوعان بحروف مختلفة: هناك السرد البراني يقدمه ناظم، ثم السرد الجواني يقدمه الفاعل– الشخصية والذي يتراوح بين نقل حلقات من أفعال هابيل في فترات سابقة، وبين اللجوء الى نوع من الحوار الداخلي الموازي للسرد البراني على لسان الناظم. يبدأ حاضر نص الرواية من مشهد يجمع بين هابيل وحبيبته "سابين" على السرير داخل غرفة ثم في فضاء مدينة باريس. حب قوي جارف يجمعهما ولكن هابيل يتذكر من حين لآخر : ويتذكر حبه المستحيل مع ليلي (Lily) الموجودة حاليا في مستشفى للمجانين، ويتذكر لقاءاته مع سيدة الرحمة التي تأخذ أحيانا شكل رجل بصطاد الزبائن، وفي نفس الوقت يحكي عن غربته وضياعه داخل هذه المدينة الكبيرة المخيفة، وعن الليالي التسع التي كان ينتظر فيها عند مفرق الطرق لقاءه مع الموت. وبقدر ما نتقدم في قراءة النص، بقدرمانرتدّ مع السارد – الناظم والفاعل– الشخصية إلى أعماق رحلة العذاب التي قطعها هابيل بحثاً عن الحقيقة والإنسان. ومايصلنا عبر السرد ليس أحدثا وأفعالا بالمعنى المألوف وإنما هي مشاهد وتعرفات على الحياة القاسية داخل هذه المدينة: «.. التي تنغلق عليك ولاتحتفظ ببصمات من رحلتك أكثر مما تحتفظ بالزمن الذي أضعته فيها. لا ماضي ولا مستقبل فيها، إذ يبدو أننا لانستطيع أن نجتاز داخلها سوى حاضر لاينفد، ولانستطيع أن نعرف فيها سوى سعار وعداء متكررين». (ص.57). وشيئا فشيئا يأخذ

السرد على لسان الفاعل- الشخصية (هابيل) طابع الإضاءة الجوانية التي تفضي لنا بجراحات الذات الداخلية وهي تستحضر القرار الذي اتخذه الأخ الأكبر بنفيه إلى أوربا، وتستعرض، في نفس الآن، مااستحصدته من رحلة المنفى ومغامراته.

يمكن إذن، أن نلخص منظور السرد في النصوص الثلاثة بأنه مختلف ومتنوع يشتمل على سرد بسيط وآخر مركب، مقترباً في بعض الأحيان من السرد السينمائي الذي يريد أن يضع مجموع عناصر الفعل والتشخيص الروائيين ضمن فضاء واحد ليتم التفاعل وينتفي الحكي التعاقبي الطولي.

2. فضاء الثلاثية

بالرغم من أن زمن هذه الثلاثية هو زمن مابعد استقلال الجزائر، فإن فترة الثورة والمقاومة حاضرة من خلال بعض التذكرات. كذلك إلى جانب هذا الزمن التاريخي، ينتصب زمن يتدثر بغلالة اللاوعي والذاكرة سواء عند الفلاحين أوعند حكيم مجر ثم عند هابيل في منفاه. ولكن هذا الزمان لايتخصص ويتمايز إلاعبر الأمكنة المختلفة التي تتحرك داخلها الشخصيات والأحداث ومن خلال تجسيد لغوي ينسج من الزمان والأمكنة فضاءات تخييلية لنصوص الثلاثية. وهكذا يمكن أن نشير بالخصوص الى فضاءات متعارضة تؤطر الروايات وأهمها: الجزائر، باريس (أوالوطن، المنفى). ڤيلا الدكتور برشيك، بيت مجرّ في حي شعبي، المدينة، البادية، الغرفة، الشارع زمن الدراسة في باريس، زمن الوظيفة في الجزائر، فضاء الحب، فضاء العذاب، الهنا، الهناك، القتل، الاستمرار في الحياة...

ذلك أن فضاءات الثلاثية ذات المرجعية الزمنية والمكانية العيانية تشتمل في نفس الأن على عناصر غير مادية تؤثث تلك الفضاءات وهي التي ينسجها الكاتب من التأملات والأحلام والكوابيس والرؤى الشعرية..

ومن ثم فإننا نحس بأن هذه الفضاءات- رغم واقعيتها الظاهرة- تكتسي أردية شعرية تقربها من فضاءات المحكي الشعري. ذلك أن كثرة الاستعارات، والمراوحة بين الداخل والخارج، واستحضار الطبيعة وعناصرها.. كل ذلك يكسر الإيقاع الواقعي للوصف والسرد، ويجعلنا نحس، خاصة في الجزأين الثاني والثالث، بفضاء روائي يتحرر من مرجعيته المكانية والزمانية ليستقل بوجوده ودلالاته. وارتباط الشخصيات بالفضاء يقيم علاقة تبادل للتأثير والايحاء، بحيث إن الشخصيات (أو بعضها على الأقل) تغدو جزءاً من فضاء ومؤشرا عليه. هكذا فإن شخصية الدكتور بيرشيك ترتبط بالڤيلا الغارقة بين الأشجار والتي يحلو فيها

السهر والجدال حول مشكلات البلاد والناس وكأنها مرصد محصن ضد ما يعيشه الآخرون من متاعب وعوز. كذلك شخصية مارت الهادئة ترتبط بالمنزل المتواضع الذي تسكن فيه مع صديقها حكيم مجر، ليتحول إلى مكان للتأمل واستبطان قدرات الذات الكامنة. وعند التدقيق يمكن أن نسجل بأن فضاء هذه الروايات الثلاث يتحدد ويتميز من خلال أصوات وكلام الشخصيات ومن خلال مايضعه الكاتب على ألسنتها من ملاحظات. فهو في النصين الأولين يرسم فضاء الحياة التقليدية عبر كلام شخصيات عائلة كمال وائد، ويرسم فضاء الحياة العصرية عبر حوارات وتعليقات الدكتور بيرشيك وأصدقائه، ويرسم فضاء البادية من خلال كلام الفلاحين وكلام المتعاطفين معهم على نحو ما يقول أحد الذين أسهموا في الثورة المسلحة: «.. إن الفلاح هو العجينة الأصلية لهذه البلاد» (سيد القنص، ص 13).

ثم تأتي مشاهد الطبيعة لتدعم هذا الفضاء في دلالاته الرمزية المتصلة باستعادة طهارة الفعل والقيم وتجديد الذات من خلال العودة إلى الرحم...

وفي نص "هابيل" يكتسي فضاء باريس خصوصية متميزة عبرالرؤية والسرد واللغة وحساسية المنفي المهاجر من وطنه. من هنا، فإن فضاء باريس في رواية هابيل يختلف عن فضاءات كثيرة استوحت نفس المدينة، لأن راسم هذا الفضاء ينظر بعينين خاليتين من الأوهام ويحمل أسئلة تتعدى نطاق الهموم المادية المألوفة.. وبهذه الرؤية، فإن راسم الفضاء في هابيل يستعصي على الاستلاب والافتتان كما أنه نزع عن بصره غشاوة الانغلاق والرضى عن النفس.. إن راسم الفضاء في هابيل يزاوج بين موقفين: رصد ما يصادفه في هذه المدينة العجيبة، وفي نفس الآن البقاء خارجها لمحاورتها وانتقادها ومساءلتها عن الأساسي المشترك في مغامرة الأنسان. على هذه الشاكلة، فإن هابيل في منفاه لايعوض أرضاً بأرض، لايستكين ولاينسى، بل يظل متحركاً محاصراً بالتخوم والحدود، محاصراً بعلاقته مع أخيه قايين ومحاصراً بهؤلاء الآخرين في أرض المنفى، والذين عبر عيونهم يريد أن ينظر إلى دخيلته وإلى عالمه...

هكذا فإن فضاءات الثلاثية لم تتقيد بالمرجعية الواقعية ولا بالأحداث التاريخية التي تتزامن مع الأحداث الروائية، وإنما هي فضاءات لها سياقها الخاص الذي يجعل منها مزيجا بين الملموس والمتخيّل، بين المرئي واللامرئي، بين المعيش والمحلوم به.. وبذلك فإن محمد ديب مهما استمد من الواقع وعناصره، فإن فضاءات هذه الثلاثية تنتصب منفردةً في تكوينها، حرةً في اختيار عناصرها وأزمنتها، مفتوحة على احتمالات متعددة للقراءة والتأويل.

3. الشخصيات وتضاريسها

سنتوقف فقط عند الشخصيات التي تبدو نمطية أو تكون لها إمكانات لتشخيص بعض الرموز. وإذا كانت في الجزأين الأولين تظهر شبه متساوية وبدون شخصية محورية، فإنها في الجزء الثالث تتمركز حول شخصية هابيل الذي يأخذ طابع البطل المكون من مزيج من اللحم والرمز. ومع ذلك فإن شخصية كل من حكيم مجرولعبان في الروايتين الأوليين لها ملامح من شخصية هابيل الباحث عن الحقيقة والنقاء.

إننا نميز أربعة أنماط من الشخصيات: نمط نصير التقانة كما يجسده كمال واند نائب الوالي الذي يعتقد أن الدولة مسؤولة عن النظام من أجل الخير والتقدم وهي التي تملك هذا الحق وحدها لإنه- حسب تعبيره- لامجال لقيام حقيقتين. كمال يريد أن يعوض الثورة بالدولة وأن يدعم السلطة بجميع الوسائل لأنه يظن أنه وارث الثورة وأفكاره وحدها تستطيع أن تقدم الحلول. لكن هذا الجانب النمطي في شخصية كمال يرتبط أيضا بجانب ذاتي يتصل بطفولته وُيتمه وباكتشافه للمساعدة التي كان يقدمها الدكتور بيرشيك لعائلته حتى يتمكن من إتمام دراسته في باريس.. إنه يكره فكرة الإحسان ويتمرد على جميع هذه التقاليد ليؤكد قوته وسلطته ضد الجميع...

النمط الثاني يشخصه الدكتور بيرشيك الذي ساعد كمال كما شجع حكيم مجر، ولايتردد في استعمال خطاب انتقادي تجاه الأوضاع وتجاه التطلعات الثورية اللفظية .. لقد كان منخرطاً في صفوف الثورة وله أوضاع مادية جيدة ولكنه يستشعر نوعا من الخيبة ويريد أن يكون دائما مؤثرا في الأحداث، ولذلك فإنه يُبْقي على خيوط تصله بمراكز الحركة والقرار في البلاد. شخصية ملتبسة تريد أن تفصل الأحداث على هواها بدون أن تخوض غمار الفعل مباشرة. ويرتبط بالدكتور بيرشيك، عزالله العصامي المناضل الذي ينفذ خطط الدكتور ويضطلع بدور المؤتمن على أسراره...

والنمط الثالث يمثله حكيم مجر ومعه لعبان. إن حكيم الذي كان له ماض نضالي بين العمال أثناء إقامته بفرنسا يتزعم الآن، بعد تعثر التجربة، جماعة "متسولي الله" الذين يردون ربط الصلة مباشرة بالفلاحين لمساعدتهم واستنهاض هممهم والتبشير بمجتمع مغاير تسوده العدالة والقيم الروحية ويستوحي الإسلام وتعاليمه الثورية. إنه يمثل ردة فعل أمام حضارة "الآخر" وأمام التشويهات التي لحقت واقع الثورة ورأدت الآمال. ومعه لعبان الشاب المتحمس للدعوى الذي التحق بصفوف الثورة وهو في سن المراهقة ومايزال يحمل في قلبه شعلة الإيمان بالشعب وبالثورة الدائمة...

النمط الرابع تمثله كل من مارت الفرنسية صديقة حكيم مجر المؤمنة بدعوته ومشروعه لتغيير المجتمع، وجان ماري إيمار الشاب الذي كان يعمل أستاذا في نطاق التعاون ثم قرر الاستقالة ليبقى إلى جانب حكيم مجر وجماعته بعد اقتناعه بالفكرة وبأسسها الروحية. إنهما، على اختلاف في التفاصيل، نمط للأوربي الذي يعيش خارج بلاده مرتبطا بقضية أو بثورة ليحقق توازنا يفتقده داخل بلاده...

الى جانب هذه الأنماط الأربعة من الشخصيات، تنتصب شخصية هابيل في الرواية الثالثة فاردة ظلالها وأبعادها الأسطورية. إن هابيل هنا يتوجه بالخطاب إلى أخيه دون أن يذكر اسمه، فنخمن أنه قايين الذي بدلا من أن يقتله ليستأثر بالسلطة ويشيد "المدينة" على هواة (كما في الأسطورة) فإنه أقنعه بالرحيل والعيش في المنفى... وهاهو هنا في باريس، داخل هذه الحضارة المغايرة يعيد اكتشاف الأشياء... لكنه مصرٌّ على أن يبحث عن الحقيقة وأن يلاحقها حتى النهاية بدون تراجع مهما كلفته من ثمن. والحقيقة عنده «هي واحدة وتسمى الإنسان. لكن كل الانسان ياأخي، الإنسان بكليته..» (ص.174). إنه بالإمكان أن نعتبر هابيل تجسيدا لشخصيات أخرى وردت في الروايتين الأوليين، وخاصة شخصية حكيم مجر ورفاقه، فهم أيضا يريدون الوصول إلى الحقيقة انطلاقا من إعادة الاعتبار للأنسان- المواطن الذي يراد له أن يصبح مجرد مسمار في دواليب الدولة...

وباختصار، نقول بأن الشخصيات في هذه الثلاثية رغم توفرها على بعض الملامح النمطية فإنها تظل متميزة بالكلام الذي تتلفظ به، وكذلك بالاقتصاد في رسم تاريخها ومسار حياتها.. فهي توجد أكثر من خلال كلامها ومواقفها، وهذه الخاصية مرتبطة بالتركيب العام للنص الروائي المتسم -كما سبقت الإشارة- بالطابع الإشكالي وتجابه الأصوات واللغات المتعارضة. وهذا هو مايفسر كثرة الحوارات والمونولوجات.

4. التيمات ودلالاتها

بحكم طبيعة بناء نصوص هذه الثلاثية المتسمة بالمزج بين الواقعي واللاواقعي، بين النثري والشعري.. وبالنظر إلى الغلالة الأسطورية لنص هابيل وللإمكانات التي يقدمها في تأويل مجموع الثلاثية، فإننا نلاحظ أن التيمات تتسع وتتداخل وتفرض قراءتها على أكثر من مستوى.

لكننا، هنا، سنقتصر على التيمات التي نعتبرها مشخصة لجوهر الصراع بين الإخوة الأعداء في مجتمع جزائر مابعد الثورة وأيضا في أفق المستقبل المفتوح على حوار الثقافات

والحضارات وعلى حوار الذات والآخر.

أ- تيمة الثورة :

نجد تفاصيل كثيرة وإحالات وتذكرات ومشاعر تلملم جميعها دلالات مختلفة للثورة ولتجسداتها. وإذا ربطنا بين هذه الدلالات وبين شخوص الثلاثية، فسيمكن أن نستخرج ثلاثة مفهومات تكمن وراء المواقف والجدالات :

* الثورة بوصفها نموذجاً للاقتباس والتطبيق لها أسس كونية ولكنها تقتضي مراعاة الخصوصية للشعب (هذا مايبرز، مثلا في كلام كمال رائد).

* الثورة هي عودة إلى المنبع ممثلا في التعاليم الدينية المناهضة للظلم والكفيلة بتحقيق استقلالية الذات (يتجلى هذا الفهم في كلام حكيم مجر ورفاقه).

* الثورة هي توفيق بين كل الاتجاهات المتعارضة بدون اللجوء إلى العنف (يمكن أن نستشف هذا الفهم من كلام الدكتور بيرشيك بالرغم من أن موقفه غير واضح تماماً...)

غير أننا عندما ندقق النظر، نجد أن تيمة الثورة تأخذ أبعاداً أخرى عبر التركيب الفني والكتابة في هذه الثلاثية، فتغدو بمثابة عنصر وسيط لرؤية الأشياء والعلائق في خلفياتها وتحولاتها والمكبوت فيها. وبذلك فإن الوجه الظاهر لتيمة الثورة المتأزمة في مرحلة التطبيق، سرعان مايحيلنا على المسكوت عنه : أي على لاوعي الثورة، ليدفعنا إلى التساؤل : هل منطلقات الثورة الجزائرية ومكوناتها بارزة جميعها في فترة التشييد؟ ماهو لاوعيها الثقافي؟ مامعنى أن يعود البعد الترانسدنتالي بعد خفوت طوبوية مرحلة المقاومة المسلحة؟ هل الثورة مفهوم جماعي وصائي؟ أم أنها، أساسا، استبطان وتملك ذاتي لمجموعة قيم أخلاقية ودنيوية مشتركة؟.

ب . تيمة السلطة

تأخذ السلطة، في هذه الثلاثية، عدة مظاهر. لكننا نبرز فقط مفهومين متعارضين:

- مفهوم للسلطة يعطي لنفسه الحق في استعمال جميع الوسائل (الخطاب الإيديولوجي، التخطيط، العنف، التصفية الجسدية) من أجل تحويل المجتمع والمواطن وفق التصور "الثوري" الذي يعتقد أنه هو الأصلح .. وهذا ما يمثله كلام كمال رائد الذي يدافع عن ضرورة فرض النظام لأجل الخير والتقدم ومن أجل تعليم الشعب وضمان ازدهاره (سيد القنص، ص. 169)

ـ مفهوم آخر يريد أن يخرج السلطة من الدولة وأجهزتها إلى الفلاحين لتصبح وسيلة للمراقبة وتصحيح الانحرافات . بعبارة ثانية، لابد من تطهير الذات، باستمرار، عبر الممارسة الجماعية حتى لاتصبح السلطة غاية في حد ذاتها وإنما وسيلة لخدمة مثل عليا مطابقة للتعاليم الدينية .. أي أن هذا المفهوم عند جماعة "متسولو الله" يأخذ بعداً طوبايا خالصا...

ج - تيمة الآخر والغيرية

تأتي رواية هابيل كأنما لتقدم أجوبة على أسئلة ظلت منتظرة لأجوبة في الروايتين الأخريين. إن محمد ديب، هنا، يصوغ أسئلته وأجوبته من مسافة تتيح أن يعيد النظر فيما التقطه وهو مايزال ساخنا محتدما بين الإخوة الأعداء، بعد مرور ثلاث سنوات على الاستقلال. تبدو التيمة الجوهرية في هابيل متعالية على الآني العابر، متطلعة إلى فهم أعمق لجذور الصراع وأصول الأزمة. ومن ثم فإنه يحاول أن يعيد اكتشاف "الآخر" وأن يكتشفه هذه المرة من موقع خاص، من موقع المنعتق من الاستعمار الذي يستطيع أن ينظر إلى الآخر من غير أن يؤلهه أو يتخده نموذجاً يحتذي...

إن هابيل الجزائري يأتي إلى باريس إلى حضارة الآخر، بدون أوهام.. يأتي محملاً بأسئلته وبعذاباته ويعيش تجربة المنفي من الداخل ويعاين قساوة العلائق وزيف القيم وطغيان الشر.. لكنه يكتشف الحب من خلال تجربة مزدوجة مع ليلي وسابين.. وهنا الحب هو الذي يشعره بضرورة الغيرية وبأن الذات وحدها لاتستطيع أن تصنع سعادتها.. بغير عيون الآخرين، بغير مشاعرهم يصبح حب الذات أيضا مستحيلا.. والغيرية التي تجمع بيننا وبين الآخرين، تشكل الإنسان في كليته، تقتضي أن نعيش بعمق مشكلات اللغة والقلق والموت والحب.. وهذا مافعله هابيل، فلم يتردّد في أن يختار العيش إلى جانب حبيبته ليلي الموجودة بمستشفى المجانين مع احتمال أن يحنّ هو بدوره.. فالغيرية تجعله يعطي الأسبقية للتواصل الإنساني على العلائق المزيفة...

5. استخلاصات

بالرغم من أن هابيل ليست هي الجزء المكمل لثلاثية الإله وسط الوحشية، فقد افترضنا أنها يمكن أن تضطلع بهذا الدور، خاصة وأن مايقرب من عشرين سنة قد مرت دون أن يصدر الجزء الثالث. وتبرير هذا الاختيار من جانبنا مرده إلى أمرين: هو أن الكاتب بعد هابيل دخل مرحلة مميزة في الكتابة أنتجت ثلاثيته الشمالية (سطوح أورسول، سبات حواء، ثلوج المرمر) وبدت بمثابة مجاوزة للمرحلة الواقعية من جهة وترسيخ لطريقة من يتذكر البحر من جهة ثانية. والأمر

الثاني هو أن هناك قرابة من حيث التيمات بين إلاه وسط الوحشية وسيد القنص وبين هابيل.. وكأن المسار الذي قطعه محمد ديب في حياته والذي آل إلى المنفى الأختياري، هيأه لأن يبلور هذه الرؤية المتباعدة التي لاتهتم بالآني العابر وإنما تحرص على الغوص إلى الأعماق وتحليل المأساة في أبعادها الإنسانية والميتافيزيقية. وعلى ضوء ذلك أسجل ملاحظتين :

1. في هذه النصوص الثلاثة يتجلى الوعى بوظيفة التركيب الفني في علاقته بالتيمات. وهكذا نجد ثلاث طرائق في السرد وتصوير الفضاء والتشكيل الروائي، تحاول أن تقيم علائق ملائمة مع تيمات متباينة. والأمر لايتعلق بتفضيل تركيب فني على تركيب آخر، بل باستثمار التركيبات والأشكال استثماراً وظائفيا وضمن دينامية تخرج الإبداع عن التكرار والمحاكاة. وهذه التجربة في الكتابة الروائية التي عاشها محمد ديب لحسابه الخاص هي التي أفضت به إلى الانتقال (ربما مؤقتاً؟) من الواقعية إلى مايمكن أن نسميه الواقعية المجنحة والتي تكتفي بذكر النزر اليسير عن الأوصاف المادية وعن حيوات الشخوص وتويغرافية الفضاءات، مولية الأهمية لمكونات الحيز الرمزي وتجسيد العلائق الداخلية والشعرية بالأشياء والمناظر والناس.. في هذه الواقعية المجنحة تتقلص السببية المفسرة للعلائق ويختفي، أويكاد، التعليل الواقعي، ويبرز أكثر التأمل الاستبطاني والتساؤلات الوجودية ذات الطابع الكلي...

2. تبلور طريقة في الصوغ الإشكالي داخل النصوص الثلاثة وذلك بفضل تضافر عناصر التركيب الفني مع التيمات والموضوعات المستوحاة. وأظن أن تعدد الأصوات واللغات وتدويت السرد داخل إطار الغيرية هو ماضمن لهذه الروايات سمات ملتبسة تنقذ النص من المعنى الأحادي الواضح . وفي نفس الاتجاه نسجل توظيف محمد ديب لجوانب من الأدب الشفوي (في سيد القنص) ولعناصر أسطورية يعيد تفسيرها عبر رؤيته الحياتية المعقدة والتي تمتد من الأرضي إلى السماوي، ومن عجز اللغة إلى الخلاص عبر الحب والموت. على هذا النحو، فإن الكتابة، عند محمد ديب، تقترن اقترانا حميمياً بالكينونة لأنها تطمح إلى هدم الحدود والحواجز بين المادي والروحي، بين المرئي واللامرئي، لتجعل من الفعل (سواء كان فعل كتابة أوفعل أي شئ آخر) تجسيداً لممارسة الكينونة؛ أو كما كتب على غلاف أحد دواوينه :

«قد تنمّ هذه القصائد على حنين إلى لغة أخرى، لغة لاتوجد بالتأكيد أو أنها لن توجد إلا في حالة احتمال.. ومع ذلك يجب نبذ هذه الفكرة لقراءتها على أنها قصائد حب، وبمعنى أكثر حرفية على أنها فعل حب».

الرباط-الجزائر
1990/6/21

محمدبرادة

سيد بحراوي

إشكالية الكتابة الواقعية

في ثلاثية محمد ديب



يثير مصطلح "الواقعية" كمؤشر على اتجاه أدبي بعينه عددا كبيراً من المشكلات عبر تاريخه الطويل. ولا مجال هنا للتعرض لكل هذه المشكلات، فطالما طرحت ونوقشت (1).

ويهمنا هنا أن نتوقف عند مشكلة واحدة محددة هي: ذلك الالتباس السائد في وقتنا هنا- على الأقل بين النقاد العرب حين يستخدمون المصطلح، سواء كانوا من مؤيدي الإتجاه "الواقعي" أو من معارضيه. ويكمن الالتباس بالتحديد في أن المقصود بالواقعية في مثل هذا الاستخدام غير واضح وضوحا دقيقا، أو لنقل هو مختلط إلى حدٍ كبير.

لقد عرفت فترة الخمسينات في الرواية المصرية -على سبيل المثال- بأنها فترة الواقعية، وكانت هذه السمة هي مصدر الهجوم الذي شنّه كتاب الستينات ونقاده على أدب الخمسينات ونقده. غير أن كثيرا من المهاجمين أنتجوا في الستينات وفيما بعدها- أدبا أمكن للبعض أن

يصنفه في إطار الواقعية أيضا، أو الواقعية الجديدة أحياناً.

وليس هذا الالتباس جديداً، فنحن نعرف أن المدرسة الجديدة في القصة المصرية القصيرة في العشرينات سمّت نفسها بالواقعية أو الحقيقية، وجاء من بعدها من ينفي عنها هذه الصفة، ويثبتها لنفسه في الاربعينات، وهكذا..

خلاصة الأمر إذن أن مصطلح "الواقعية" بذاته ووحده لا يدل على معنى مُحدد وقاطع، وأنه يمكن أن يشمل الاتجاه ونقيضه في ذات الوقت. والسبب في تقديري واضح وهو أن العديد من الواقعيات قد وجد في تاريخ الأدب والنقد، وأن هناك بعض السمات المشتركة بين هذه الواقعيات، ولكن أيضا هناك الخلافات الجذريه بين كل واحدة والأخريات. ونحن حين نستخدم الواقعية ونصمت، فإننا نغلّب المشتركات على الخلافات، في حين أن الخلافات يمكن أن تكون أعمق وأكثر أهمية.

فعلى سبيل المثال، يبدو لي أن الخلاف بين طبيعية "زولا"، وهي قد ترادفت مع الواقعية أحيانا كثيرة. لا يمكن أن تلتقي مع اشتراكية "جوركي" أو"شتاينبيك"، في حين أنها يمكن أن تجد مساحة أوسع من الاتفاق مع نقدية"بلزاك". فالطبيعية والنقدية، وإن كانتا تعتمدان على أسس مادية، إلا أن ميكانيكية هذه المادية تبعدها عن جدلية الواقعية الاشتراكية بُعداً واسعًا.

على هذا الأساس فإنني أتصور أن استخدام مصطلح "الواقعية" في نقدنا العربي المعاصر، وهو على هذا النحو من الالتباس، هو استخدام ضار سواء من قبل أعدائها أو من قبل أنصارها.فإذا كان مستخدم المصطلح يعرف الالتباس فإن استخدامه يكون مغرضا إذ يزيف الوعي النقدي والتاريخي المعاصر، أما إذا كان لا يعرفه، فإن هذا يكشف عن عدم وعي لدى المستخدم، يهدد الفروق بين الواقعيات المختلفة، وقد يكون كاشفا عن أن هذا الوعي الغامض يشير إلى عمق الالتباس في إدراك هذا المستخدم. أي أن واقعية هذا الأخير ليست، في الحقيقة، إلا خليطا من الواقعيات المختلفة قد يكون من المنطقي- بناءاً على ما سبق- أن نصفه بالتوفيقية أو حتى التلفيقية.

وفي تقديري أن معظم ما صنّف من الروايات العربية الحديثة تحت مسمى "الواقعية" أو

حتى الواقعية الاشتراكية يمكن أن يقع في هذا الخلط، ومن بينه ثلاثية محمد ديب (الدار الكبيرة،الحريق، النول (2) .ولعل عبارة ديب الشهيرة عن رغبته في أن يكون"بلزاك" الجزائر بمنظور ماركسي (3)، أن تكون عبارة شديدة الدلالة في هذا السياق.

وسوف نحاول في هذه القراءة لثلاثية محمد ديب أن نبعث عن هذا الخلط وثماره في تحقيق الغاية التي أراد الكاتب أن يحققها.لقد أراد محمد ديب أن يصور للملتقى الجزائري والفرنسي الوضع الكولونيالي في الجزائر قبل الثورة وبالتحديد في الفترة من 1929إلى 1942، وهي فترة الغليان التي أدت إلى تفجر الثورة فيما بعد. أراد محمد ديب أن يصور حجم التناقضات التي عاشها المجتمع الجزائري بين فئاته المختلفة من مستعمَرين ومستعمرين، أي بين الفريقين من ناحية، وبين المستعمَرين أنفسهم من ناحية أخرى، حيث نلمح بوضوح الوعي الطبقي المميز بين صغار الفلاحين ومتوسطيهم (المتعاونين مع الاستعمار أمثال قرة) وبين فقراء المدينة (أهل دار السبيطار) وأغنيائها المتوسطين الذين ينظرون أيضا بعين الرضا للاستعمار، وبين العمال وصاحب العمل.. صديق رجل البوليس الفرنسي... إلخ.

وإزاء إرادة مثل هذه لا يصبح أمام الكاتب إلا اللجوء للنمذجة أو التنميط حيث يستحيل على الكاتب أن يصور روائيا، أو حتى علميا، كل أفراد الشعب الجزائري من كافة الفئات، بل لا بد أن يختار ممثلا لكل فئة من الفئات المتناقضة أو المتصارعة. وهذا ما فعله ديب، واستطاع من خلاله أن يقدم لوحة شديدة الدقة والعمق للوضع الجزائري آنذاك.

غير أن مشكلة التنميط في الفن تختلف عن نظيرتها في العلم، ففي الوقت الذي يسعى فيه العالم إلى أن يجعل من نموذجه (أو عينته) عينة دالة تحمل كل أو أكثر خصائص أفرادها شيوعا، أي أنه يبحث عن العام في العينة أو النموذج، نجد أن الفنان- على النقيض - يبحث عن خصوصية العينة بذاتها ليصل من خلال تصوير هذه الخصوصية إلى العام الذي يصلها بالآخرين.

ولا شك أن محمد ديب قد نجح في أن يقدم خصوصية أنماطه من شخصيات المجتمع الجزائري وبصفة خاصة من المستعمَرين الفقراء (عمر/ الام / زهور / العمال)، ولكنه لم ينجح إطلاقا في أن يقدم خصوصية الطرف الآخر المستعمر ومن والاه من الجزائريين، فجاءوا أنماطا باهتة مجردة، تجرد الخصائص العامة لفئاتها. والمثال الواضح على ذلك شخصيات الخالة

حسنة (في الدار الكبيرة) وشخصية قرة على (في الحريق)، وشخصية بوعنان (في النول) .إن كلا من هذه الشخصيات يتمتع - لأسباب مختلفة - بوضع حالي أفضل من بقية شخصيات الرواية الممثلة لفئات المجتمع الجزائري الفقير، وهذه الشخصيات الثلاثة ترتبط أيضا بالمستعمر الفرنسي، تقيم معه علاقات أو ترضى - على الأقل - بوجوده.كذلك تشترك هذه الشخصيات الثلاثة في مجموعة من الملامح التي لا بد أن يكرهها القارئ من المنظور الاخلاقي بصفة أساسية: فكلهم قاس، وكلهم بخيل، وكلهم مرء. ولا يبدو مبرر- في الرواية - لأن يكون هؤلاء جميعًا- رغم تباعد ظروف تكوينهم البيئية والأسرية (التي لم تظهر جليا) - أفراداً في نمط واحد، أو أنماط ثلاثة متطابقة، أو متشابهة - على الأقل.المبرر الوحيد هو أن هذه الشخصيات (الشريرة) غنية نسبيًا ومتعاونة مع الإستعمار أساسا.

إن هذا التبرير هو في الحقيقة تبرير ايديولوجي، لم ينجح في أن يتجسد فنيا في الرواية بل إننا نستطيع أن نلمح - منذ البداية - في تقديم الشخصيات، انحياز المؤلف الواضح ضدها. ولنأخذ مرّة على مثلا. فمنذ الفصل الاول في الحريق نستطيع أن نستنتج من الاوصاف التي تُعطي له على لسان الراوي أو على لسان الشخصيات أنه يمثل شخصية ستؤدي دورا سيئًا في الاحداث. يقول عنه بادعدوش مثلا:

" يظن المرء أنه يكفيه أن ينظر إليه حتى يعرف طبعه. والحق أن المرء قد ينفق حياته كلها قبل أن يصل سير نفسه كاملة" [الرواية ص 10]

وتقول " زهور " على لسان الراوي :

" وقالت زهور لنفسها : " لعل خير ما أفعله الآن هو أن أنزل إلى الجارات أسلم عليهن." وكانت تفكر في ذلك، ولكن قرة، زوج ماما، وصل من الحقل في هذه اللحظة إلى البيت وبسرعة ودت زهور لو تتوارى، ولكنها أمسكت عن ذلك. إنها لا تجرؤ الآن على أن تتحرك ما دام قرة في البيت، وهي تشعر من جراء ذلك بنقمة لا تطاق فنهضت وقبلت يده حين مربالقرب منها. كانت زهور تحس بحرج مضن حين يكون عليها أن تقترب من قرة.

وفيما كان قرةيأكل، جعلت الفتاة تتجول في الغرفة خلسة.انها تنظر إلى وجه الرجل في بعض اللحظات، وفتشعر بصدمة خفيفة. انها لم تسمح لنفسها يوما ان تتفرس فيه صراحة،

ومع ذلك كانت تحس إحساسًا واضحًا أن وجهه الأشقر وملامحه الثقيلة المسطحة وفمه الشاحب، تلاحقها

في هذه اللحظة أنّ تحركت.» [الرواية ص 22]

– وهذا الحدس الواضح تحقق بالفعل في نهاية الرواية [ص 180- 18] وربما كان هذا الحكم المسبّق منطقيًا ومفهومًا لدى متلقي الرواية حين كتابتها ونشرها، بل إننا نستطيع أن نجد له تبريرًا في نسق الرواية ككل، باعتبار أن الرغبة في زهور، هي معادل رمزي لطموحات قرة في الاستيلاء على أرض الجزائر. حيث أن زهور يمكن أن تكون- من زاوية ما- معادلاً للجزائر. وهي في الوقت الذي ترفض فيه اعتداء قرة عليها وتكرهه، فإنها ترغب في (عمر)، ولكنه ما يزال يافعا (قتل امكانيات الثورة) لا يستطيع ان يمتلكها.. هو فقط يدغدغها ثم يهرب [الرواية ص 100-102]. غير أن هذا النسق الرمزي للرواية كان -في تقديري - كافيا بحيث لا يحتاج معه الكاتب للتدخل مباشرة بمثل تلك الاحكام المسبقة. كان يكفي أن يقوم الحدث ذاته بأداء منظور الكاتب أو رأيه في قرة وفي الفئة التي يمثلها،

إن هذه الملاحظة تقودنا إلى الاختيار الاساسي في رواية أحداث الثلاثية. لقد اختار محمد ديب أن يكتب عن منظور الراوي الغائب بصفة أساسية. ولكن هذا الراوي يظهر بوضوح في حالات كثيرة من الاجزاء الثلاثة، وإن كان ظهوره في (الحريق) أكثر مما هو في الجزئين الأول والثالث. والراوي هنا-ليس سوى الكاتب ذاته.

ليس ثمة نقاش حول حتمية وجود الكاتب في الرواية. فما من رواية مهما استخدمت من اساليب وأقنعة، إلا ويكمن خلفها أو بداخلها كاتبها.(4) غير أن طرق وجود الكاتب تختلف من رواية إلى أخرى ومن اتجاه فني إلى آخر، حسب غاية العمل وتوجهه الفني.وأسلوب الرواية عن طريق الراوي شائع ليس فقط في الرواية الواقعية، بل في مختلف الاتجاهات الفنية بدرجات مختلفة(5)، غير ان مدى تحكم هذا الراوي في توجيه الاحداث والشخصيات هي التي تميز كاتبًا عن آخر أو اتجاهًا عن آخر بحيث تنتج رواية ديالوجية أو مونولوجية، حسب مصطلح باختين، رواية متعددة الأصوات أو رواية يهيمن عليها الصوت الواحد.(6)

في ثلاثية محمد ديب يتخذ وجود الراوي عدة أوجه. فهو كما قلنا يقص كل الرواية

بضمير الغائب، فيغلب -من ثم- السرد والوصف.وهو بهذه الصفة يقدم أيضا الشخصيات محكما فيها منظوره ورؤيته، غير أن هذا الوجود هو أمر مشروع أنجز هذا العمل الكبير.ومع ذلك فاننا نستطيع أن نلاحظ أن ثمة انحيازات لهذا الراوي الغائب تمثل عوائق أساسية في الرواية، منها ما يخص الاحكام المسبقة المفرضة على بعض الشخصيات كما سبق ان رصدنا،ومنها أيضا وصفه الوقائعي لاحوال المجتمع كما يتضح في (النول) بصفة خاصة حيث نجد وصفًا تفصيليًا مطولًا ومتكرراً لكتل الشحاذين الهائمين الهاربين من القرى إلى شوارع المدن وحواريها، ووصفه الرومانتيكي لطبيعة بني بوبلان الأعلى في (الحريق).

إن هذا التقديم الانترويولوجي المطوّل لا يخدم حركة الحدث في الرواية بقدر ما يخدم الغاية الايديولوجية للرواية (تقديم صورة الوضع الكولونيالي المتناقضي في الجزائر). أما الوصف الرومانتيكي فهو بجانب أنه لا يخدم حركة الرواية، يكاد يقع في التوظيف السياحي المبهر للفن، وهي زاوية قد يكون وراءها توجه الرواية إلى الجمهور الفرنسي بصفة خاصة.وفي الوقت الذي يقع فيه التقديم الوقائعي للأحوال الإجتماعية في نطاق مفهوم المحاكاة في الفن. نجد أن وصف الطبيعة يكاد يقع في نطاق نظرية التعبير، حيث تؤنس الطبيعة للتعبير عن المشاعر. ولعلنا لو دققنا في وصف الطبيعة في بني بوبلان الأعلى للاحظنا أنه أحيانا يخضع لانفعالات ومشاعر الراوي، وأحيانا أخرى يخضع لمشاعر شخصية عمر بصفة أساسية (ولعلنا نشير هنا إلى أن علاقة الراوي/ الكاتب بعمر تبدو علاقة قوية تصل إلى حد التماهي).

لننظر مثلا هذا المشهد:" وفيما كانت الفتاة تقرب يدها على وجه عمر وهي تنوي أن تداعبه، انحنى الصبي في قوة ونشاط، وأمسك بثوبها محاولا أن يرفعه ولو تمزق إربًا إربًا، فما لبثت زهور أن تشبثت بأطراف الثوب فستميته لتريد أن تظل مستترة. ومن أجل أن تعزز مقاومتها، طوت جسمها وثنت ركبتيها حتى لامستا صدرها. وفي هذه اللحظة أخذت أشجار التين تهتز وتتحرك من هبوب الريح عليها. فأصاغ عمر بسمعه، دون أن يكف عن شد ثوب زهور." [الرواية ص [10]

إن الجملة قبل الأخيرة في هذا النص هي نوع من تضامن الطبيعة - الرومانتيكي- مع حركة الحدث والشخصيات. صحيح أن الكاتب- الذي هو ليس المنفلوطي أو هيكل- قد حاول إنقاذ الموقف حين رد حركة الشجر إلى مصدرها (الريح)، إلا أن مجئ الجملة في هذا السياق لا يمكن أن تفسر إلا على النحو السابق، فهي تشير إلى نوع من القلق المذهبي- داخل الكاتب

الذي لم يتخلص تمامًا من الآثار الرومانتيكية.

***

يتخذ وجود الراوي شكلاً آخر غير الشكل الذي رصدناه؛ الشكل غير المباشر في تقديم الأحداث والشخصيات والطبيعة، فهو يوجد أيضا على نحو ظاهر ومباشر، ليصبح راويًا عليمًا Omniscient بكل شيء في الماضي والحاضر والمستقبل، بالظاهر وبالباطن وبما لا تعرفه الشخصيات عن نفسها. وهذا الراوي يتدخل في التفصيلات الصغيرة ليعلق أو يفسر أو غير ذلك، دون أي مبرر على الاطلاق. يقول مثلا:

" كان سكان سبيطار لا ينتبهون إليه [حميد سراج] حتى ذلك الحين إلا انتباها غامضا متسليا (على أن الحق تقتضينا أن نذكر إنصافا لهؤلاء الناس البسطاء أن ذلك الانتباه لم يكن فيه شيء من الانتقاص لاحترام الرجل أبدا). إني لأذكر أن فضولهم (والفضول لم يعوزهم حقا) لم يشتمل يوما على سوء." [ص 56 الدار الكبيرة]

ومنذ الصفحة الأولى (في الحريق) نجد الراوي يتدخل مباشرة بضميرالمتكلم حين يقول:" وتنظر إلى الشمال، فترى ظهر جبل السطح ،فملوحا ومزروعاً قبل أن ينخفض أمام الأراضي البكر، كأنه عماديسند ذلك الجزء (أعني الجزء الأعلى كله)..." [ص7] ويواصل هذا النهج فيقول [ص 27]:

" واستيقظ عمر. فإليك ما قاله له كومندار "

ويقول: [ص27-28]

" أما رجال الدرك فكانوا يسيرون دون أن يلقوا نظرة واحدة على يمينهم أو شمالهم. كانوا يظنون أنهم يقودون رجلين إلى مكان هم السادة فيه.(ولكنهم في الواقع على خطأ)."

وفي [ص 54] يقول:

" ثم أصبحت المناقشة مستحيلة. إن الريح ترد الكلمات إلى الأفواه ولولا ذلك لأضاف بادعدوش إلى جوابه قوله: ...."وفي [ص58] يقول:

" وصمت الشيخ. لكأنه كان يفكر أيضا في شيء آخر. يميناً أنه كان يفكر في شيء آخر. في هذه اللحظة أيضا، كان يفكر في شيء آخر."

وفي [ص112] يقول في إطار وصف حالة حميد في السجن عبر أسلوب تيار الوعي وتداخل الأزمنة:"

آه من هذه الحجرة.. لا تحاول أن تدخلها، لا تحاول أن تجئ فترى ما فيها."

وفي مثل هذه التداخلات الكثيرة في الحريق تقل جدا في النول وإن لم تختف تماما حيث يقول مثلا [ص 40]:

" إن عكاشة، بما في حركاته من مرونة وقوة، يذكرك بمدلك من المدلكين الذين يعملون في الحمامات العامة..."إن هذه التدخلات المباشرة للراوي لا يمكن اتهامها بأنها أخطاء وقع فيها الكاتب، لأنها تخضع لمنطق الاختيار الأساسي لمنهج الراوي العليم، الذي رأى الكاتب أنه أفضل الطرق لرواية أحداثه (وهي على كل حال ليست كثيرة) وأساسا لتقديم شخوصهم أوضاعهم الاجتماعية.

وإذا كان لنا أن نحاول تفسير الضرورة التي قادت ديب لاستخدام هذه الطريقة بالذات، فإن علينا أن نتأمل بدقة تصريحات ديب التي قال فيها أنه" أراد إعطاء الكلمة للشعب ودفعه للتعبير عن هويته" (7). إن معنى هذه العبارة هو إدراك الكاتب الواضح لأزمة الشعب الجزائري في ذلك الوقت حيث حرص المستعمر على طمس الهوية الوطنية، وبصفة خاصة وسيلة الكلام / اللسان / اللغة. كان ديب إذن أمام شخصيات لا تعرف الكلام، ولا تعرف كيف تتحدث عن نفسها، كجزء من عدم قدرتها على معرفة هويتها (8).

ولا شك أن الرواية بأجزائها الثلاثة قد استطاعت بالفعل أن تنطق شخصيات دار سبيطار وفلاحي بني بوبلان وعمال النول بهمومها ومعاناتها، بل حتى بتحديد أزمتها الدقيقة وهي: ما العمل؟ . غير أن ما نستطيع أن نلاحظه بوضوح هو أن هذه الشخصيات لم تتكلم هي بلسانها حقا، بقدر ما تكلمت بكلام الراوي / الكاتب، الذي لا نشك أبدا في مدى معرفته بما تريد أن تقول، بما في داخلها. ولكنه يظل في النهاية شخصاً آخر غير هذه الشخصيات، لا يمكن أن يعبر عنها كما تعبر هي عن نفسها. ولعلنا لو راجعنا بدقة مناقشة الفلاحين في

حضرة حميد سراج (في الفصل العاشر من الحريق) لأدركنا أن الكاتب يُنطق الشخصيات بكلام أعلى من مستواهم أو على الأقل ليس منطق كلامهم .

لا شك أن مسئولية هذا البعد عن منطق كلام الشخصيات، ترتد -في المقام الأول- إلى تقنية الراوي العليم المنحاز بوضوح. وإذا كانت هذه التقنية قد أفقدت الرواية الثراء الذي ينتج عن تعدد الأصوات، وحولها إلى رواية مونولوجية واحدة الصوت على المستوى الفني، فإنها قد تركت نتائج- ربما كانت أخطر- من حيث الغاية الإيديولوجية التي أرادها كاتبها.

إن وعي محمد ديب السياسي / الفني بالمرحلة التي كتب عنها، وبالمهام التي يتوجب على مثقف / فنان مثله أن يقوم به، قد جعلته يقدم لنا هذا العمل الهام كما يقول عمار بلحسن، حيث استطاع ديب أن يكون مثقفا عضويا لهذا الشعب" ينسق كلمات ورؤى المستعمر في كلمة منسجمة موحدة، ويُسَمْنِت خطاباته في خطاب واحد وحيد هو الخطاب الإيديولوجي الوطني الثوري"(9). غير أن بلحسن نفسه يعود لينتقد هذا الخطاب- انجاز محمد ديب- الذي أدى إلى مجموعة من المشكلات في نهاية التحليل حيث أن" النزعة الشعبوية والماضوية والفلاصوية تؤدي بالرواية إلى التذبذب بين تصوير الشعب ككلية موحدة منسجمة. والشعب كفئات وطبقات اجتماعية أي ككتلة متناقضة. إن هذه الظاهرة تدفعنا إلى القول بأن الثلاثية كمحتوى وكإيديولوجيا أدبية تتعرض لتأثير خطابين: الأول يقدس الشعب ويراه ككلية منسجمة موحدة وطنياً واجتماعياً، والثاني يحدد الشعب ويحلل فئاته بمنظور تفريقي وطبقي على أسس سوسيولوجيتوسياسية."(10) غير أنه يحكم في النهاية بأن التعارض الوطني قد غطى التعارض الطبقي(11) نظرا لأن الكاتب كان يسعى إلى بلورة إيديولوجيا حركة التحرر الوطني في الجزائر كحل لأزمتها في مواجهة المستعمر.

على هذا النحو يمكننا أن نقول أن محمد ديب قد استخدم وسائل الواقعية من التنميط والوصف والراوي العليم كي يقود شخصياته نحو حل موحد لأزمتهم هو حل التحرر الوطني، بغض النظر عن تعارضاتهم وتناقضاتهم الطبقية، وبهذا المعنى يمكننا القول بأنه قد مارس- عبر هذا الأسلوب وهذه الغاية الإيديولوجية- قمعا مقنعا. ففي الوقت الذي يعطي صوته ليتكلم به الشعب، ينزع هو من هذا الشعب أصواته المتعددة والمتصارعة ليدمجها في صوته هو المونولوجي الإيديولوجي في نهاية المطاف. وهكذا نعود إلى ما بدأنا به: أي واقعية إذن

إستخدم محمد ديب: واقعية بلزاك أم المنظور الماركسي لواقعية بلزاك كما يقول؟

يرى واسيني الأعرج أن محمد ديب يستحق "اسم" بلزاك الجزائر، عن جدارة" (12) ورغم أن سياق هذه المقولة التمجيدي ينفي كون واسيني الأعرج قد نفى عن المنظور الماركسي، ولكن كونه سقط من الصياغة لا بد أنه يعني شيئاً.

والحقيقة أننا نشعر أن الرواية كانت في معظم الأحيان أقرب إلى واقعية بلزاك النقدية منها إلى المنظور الماركسي، ذلك أن تجسيد التناقض قد تقلص في النهاية إلى أحادية صوت (عبر أسلوب الراوي العليم) وأحادية وعي، سعى أساسا لتجسيد الأزمة، وليس ترك التناقضات تتعمق وتأخذ مداها وتفرض صيرورتها. وهذا الأمر، دون شك يرجع إلى الغاية الإيديولوجية التوحيدية للكاتب كما سبق وأن وضحنا.

إن محتوى شكل الرواية يكشف لنا أعمق بكثير مما يكشف تحليل المضمون أو أقوال الكاتب عن نفسه، ومع ذلك فلو أننا عدنا إلى المقولة الديبية نفسها" بلزاك الجزائر بمنظور ماركس" لوجدنا فيها مشكلتين أساسيتين تحتاجان إلى تحليل: تتعلق الأولى بالجمع بين البلزاكية والماركسية، ففي تقديري أن مثل هذا الجمع في الصياغة يحمل في ذاته مشكلة التوفيق إن لم نقل التلفيق. فواقعية بلزاك النقدية ليست إلا حامل إيديولوجية إصلاحية في نهاية المطاف، بينما مادية ماركس الجدلية قائده حل ثوري. ومن ثم فهما نقيضان لا يجتمعان هكذا وبهذه البساطة لأن استراتيجيات كل منهما مختلفة عن الأخرى، أو ينبغي أن تكون كذلك على الأقل في مدى أحاديتها أو جدليتها، مونولوجيتها أو ديالوجيتها، قمعيتها أو ديموقراطيتها.

كذلك تثير صياغة محمد ديب" بلزاك الجزائر بمنظور ماركسي" مشكلة ثانية أكثر أهمية تلك هي مشكلة الجزائر، أي مشكلة استخدام التقنيات والأساليب البلزاكية من قبل كاتب جزائري. يرى بللحسن أن" كل الخصوصية التي تطبع الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي تأتي من أنها تستعمل نفس المبادئ الشكلية للتراث الأدبي الأوروبي والفرنسي، أي نفس أدوات المستعمر لتشكيل مجتمع وعلاقات اجتماعية خصوصية مختلفة عن مجتمع المستعمر نفسه وعن إيديولوجيته ورؤاه لنفسه وللتاريخ " (13) ويرى هو وغيره أن الرواية عمل ثوري وطني(14).

ولعلنا لا نجادل في أهمية رواية محمد ديب على المستويين الفني والإيديولوجي، كما لا نجادل في قيمتها تلك في فترة صدورها والدور الهام الذي لعبته في تطور الرواية الجزائرية والإيديولوجيا الوطنية الجزائرية في ذات الوقت. غير أننا لا نزعم أن الرواية قد استطاعت أن تحقق الشكل الجزائري من ناحية أو محتوى الشكل الجزائري من ناحية أخرى.

قد يكون من المهم أن نوضح أن مشكلتنا هنا ليست مشكلة كون الرواية كتبت باللغة الفرنسية، ولكن المشكلة هي أن نقل إمكانيات الشكل البلزاكي أو غيره لكي نشكل أو نصوغ به حياة مجتمع آخر، هو وهم وقع فيه معظم رواد الرواية العربية في الجزائر وفي غيرها من الأقطار العربية، حتى الرواد الذين كتبوا باللغة العربية. لقد سبق أن أوضحنا في دراسات سابقة أنه في الوقت الذي ينتشر فيه النوع الروائي في مختلف المجتمعات التي تتحقق لها شروط نشأة ونمو الطبقة الوسطى، فان الأشكال التي يكتب بها هذا النوع أي الأعمال التي تنتمي إليه، لا بد أن تكون نابعة من طبيعة التجارب الخاصة التي يعيشها كل مجتمع، وبصفة خاصة من قيمه الجمالية (تلك التي أسميناها فيما بعد محتوى الشكل) التي تفرض خصوصيات معينة في تشكيل التجربة. في رواية محمد ديب يمكننا أن نجد في بعض الأحيان القليلة ملامح من القص الشعبي، غير أن الغلبة الواضحة كانت لتقنيات وأساليب الرواية البلزاكية كما سبق أن رصدنا. ومثلما كان صوت الراوي العليم الطاغي قامعاً لأصوات الشخصيات، فان صوت هذه التقنية، صوت الشكل، كان قامعاً لأمكانيات الأشكال الشعبية التي كان يمكنها أن تنتج شكلا روائياً مختلفاً، شعبياً وعميقاً وخاصاً(15).

ليس هذا اتهاما لرواية محمد ديب، وإنما هو وصف نراه صحيحاً لمعظم الروايات العربية التي ما تزال واقعة في أسر التبعية للأشكال الروائية الأوروبية، وبعيدة عن محتوى شكل مجتمعاتها وقيمها الجمالية. ولعل هذا هو السبب في ابتعاد القراء عنها فنياً وإيديولوجياً باطراد.

* * *

هوامش:

(1) راجع على سبيل المثال كتاب ديمين كرانت: الواقعية ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة. سلسلة موسوعة المصطلح النقدي. بغداد 1980.

(2) نشرت الأجزاء الثلاثة بالفرنسية في سنوات 1952، 1954 ثم 1957 على التوالي، وترجمها إلى العربية الدكتور سامر الدروبي ونشرت بدار الهلال. القاهرة سنة 1970 أكتوبر ونوفمبر وديسمبر وعلى هذه الطبعة اعتمدنا، وسوف نشير إلى أرقام صفحات الروايات داخل المتن.

(3) راجع عمار بللحسن: الإيديولوجيا الوطنية والرواية الوطنية في الجزائر (1920 - 1962) دراسة سوسيولوجية لحالة الرواية الثلاثية للكاتب محمد ديب. رسالة ماجستير مخطوطة.جامعة وهران . قسم الإجتماع 1982 ص 270

(4) يعترف بهذا حتى ميشيل بوتور. راجع كتابه: بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة فريد أنطونيوس . دار عويدات. بيروت ط2 1982 ص 64

(5) راجع ROBERT SCHOLES; ROBERT KELLOGG : THE NATURE OF NARRATIVE, OXFORD UNIVERSITYPRESS- LONDON. OXFORD; NEW YORK REPRINT 1971 P 274

(6) راجع M. Bakhtine: La Poetique de Dostoievesky Traduit du Russe par Isabelle Kolitcheff. Editions du Seuil 1971. p. 32-33

(7) بللحسن. مرجع سابق ص 235

(8) أدرك كثير من النقاد هذه الفائدة لتقنية الراوي العليم. راجع على سبيل المثال : د. أنجيل بطرس سمعان: دراسات في الرواية ص 105.

(9) بللحسن . مرجع سابق ص 208

(10) نفسه ص 270

(11) بللحسن ص 272

(12) واسيني الأعرج : الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الروائي الجزائري. دار الكتاب الحديث. بيروت 1986 ص 76

(13) بللحسن ص 228

(14) بللحسن ص225 وواسيني الأعرج. نفس المرجع ص 76

(15) راجع انتقاد القراء الجزائريين للرواية في:

reCharles Bonn, La littératu algerienne de Langue française et ses lectures, Editions Naaman, Canada 1982, p. 214

الدكتورة أمينة رشيد

استعارة الثورة/ الحريق في حريق محمد ديب

هناك مفهوم حديث يعيد تقسيم النمطين التقليديين للأدب - الشعر، النشر- ليمائل بينهما وبين مجازي الإستعارة، الكناية(1) وإذا كان الأدب بالفعل مجازا، للحياة وللواقع(2) من ناحية، في ذاته وبتكراره لبعض الصور الأساسية(أو لصورة واحدة أحيانا، من ناحية أخرى فينبغي مع ذلك ألا نفرض على النص الأدبي تعريفات مسبقة تحد من حيويته ومن إمكان فهم دلالاته المتنوعة. فمن قصور النقد الحديث، رغم إكتشافه لأدواق تساعد على الفهم الداخلي للنص، أنه أدخل عليه أحيانا نماذج آحادية تحد من ثرائه، بينما القيمة الجمالية للعمل الأدبي هي ، حسب رأينا ، في لعبها الدلالي والأسلوبي الذي يبرز المكنون منه ويعرف بمجهول النص. فإذا كان النص الشعري يقوم بالفعل على الإيقاع والتنغيم، وعلى إستعارية الصوت والصورة والمعنى، أي على جميع مستويات التكرار، ويقوم النص الروائي على التقدم الخطي والتصوير الكنائي، في علاقة الجزء بالكل التي توصل الرسالة الأساسية للنص، فهناك أيضا إيقاع وتصوير مجازي في التكرار الروائي، يكسر من حدة التمييز "الجاكبسوني"، كما تستطيع أن نجد في النص الشعري حكاية ما- وخاصة في الشعر الحديث- تتقدم خطيا مع نمو القصيدة. ولكننا لن نهتم هنا إلا بالمثل الأول، أي النص الروائي.

يبقى أن هناك إختلافًا أساسيًا بين التقدم الخطي للرواية والتكرار الدائري للقصيدة، يجعلنا نتكلم عن شاعرية بعض الروايات والحكاية المتضمنة في بعض القصائد تقدم رواية الحريق لمحمد ديب - وهي الجزء الثاني لثلاثيته الشهيرة- نموذجا نادرا لمزج المجازين. فنجد فيها

الكناية التي تميز الرواية الواقعية- فكل جزء منها يعبر عن كلها- وكل حدث كل شخصية، كل وحدة أسلوبية، تذكرنا بالرسالة الأساسية للرواية الفقر، الإستغلال، الإستيطان من ناحية، الوعى، التضامن، الثورة، من ناحية أخرى. فتنمو الرواية عبر الصراع بين القوى المضادة، في النمط التقليدي لرواية التكوين، من الجهل إلى المعرفة ومن السلبية إلى الفعل. ولكن مايميز رواية الحريق هو في الأساس إستعاريتها، أو شاعريتها بالمعنى الجاكبسوني! فالحريق استعارة ممتدة، منذ عنوان الرواية وبدءاً من حدثها الأساسى الذى يقع في جزءها الأخير، وفي صورها الجزئية، كي تقدم دلالة الثورة التي يعد لها النمو الكنائى للنص فهي التردد بين الإستعارة والكناية نرى القيمة الجمالية الأساسية للرواية .

فالحقل الدلالي للحريق ثرى ومتواجد دائما كالخيط الإستعاري للثورة التي تخمر في النفوس وفى حركة الطبيعة وفى تعاقب الفصول ويتمثل الحريق أيضا في التسلسل الكنائى للرواية، إذ أنه يتلو الإضراب كالحدث الأساسى للحكاية المروية وما نريد أن نظهره من خلال تتبعنا للإستعارة هو أن حقلها الدلالى والرمزى منبع القيمة الجمالية للرواية وسر إيقاعها الشعرى وسبب بقائها في تجاوز واختراق دلالتها الآنية، المرتبطة باشتداد الثورة الجزائرية في الخمسينيات. فإذا كان حدث الإضراب حدثا واقعيا، أو التصور لعدة أحداث عاشتها الجزائر فيما سبق الثورة من زمن اشتعال (3) فالإستعارة تصحب وتخترق هذا الحدث في آن واحد، في تصوّره وفي الإبتعاد عنه عبر المسافة الجمالية. فالإستعارة تتخلل جميع مستويات الرواية، من حبكتها إلى شخصياتها لتكون بؤرة زمكانيتها وجمالياتها، كي تصل بنا إلى بناء القيمة في الرواية والرواية كقيمة.

فالرواية تقدم قيمة في بناءها على نموذج روايات الواقعية الإشتراكية: الأزمة، الوعى، التضامن، الثورة. وفي هذا النموذج وصلت قيم وأسلوب الرواية الثورية لمتلقيها، من القراء اليساريين في الأساس. واستطاعت مع ذلك أن تتجاوز هذا المتلقى لتبقى ضمن روايات كبيرة: عناقيد الغضب لجون شتاينبك ، كاكاو لجورج أمادو، حكام الندى لجاك رومان، وغيرها من الروايات الكبيرة التى ظهرت في العالم، فى خضم سنوات التحرر الوطنى والحلم الإشتراكى. وإذا كانت الرواية قد تجاوزت محدودية زمانها لتصل إلى جمهور عالمى من القراء، فهل إستوعب قارئها المحلى خطابها عن الثورة، وهو المعنى الأساسى لها، في لغته اليومية المختلفة، أم استمر إستقبالها في دائرة القراء العالميين للأدب في أدبيته ومثلت

إستعاريتها الرفيعة حاجزا بينها وبين القارئ الجزائري نفسه؟ نأمل أن يلقى تحليلنا لإستعارة الثورة/ الحريق بعض الضوء على هذه التساؤلات.

I الإستعارة في الحدث الروائي

I - I . الحبكة رغم وجود الكثير من الشخصيات الفعالة والمكثفة الحضور في النص، فالفاعل الأساسي هو عبر الحريق الفاعل الجماعى (l'actant collectif) - فهناك مجموعات من البشر يعيشون في الريف الجزائرى: فلاحون بلا أراضى يعملون باليومية ملاك صغار، مستوطنون فرنسيون استولوا على أرضى الجزائريين، وتصور الرواية الصراع بين هؤلاء كلهم. فهناك صراع أساسى بين الجميع والمستوطن الفرنسى (إلا الخائن "قرة") وصراع ثانوي بين الفلاح الأجير والآخر المالك للأرض. ففي نموها الكنائى تصور الرواية في بطء تطور وعى هذا الفاعل الجماعي*:

"Tout le pays étouffait dans des bruits clandestins et chuchotés" (p.63).

"أن البلد كله يتهامس في السر"، (ص. 105)

"les gens de bni bonblen rivaient dans une attente fiévreuse (p.134)" "إن فلاحي بني بوبلان ينتظرون على قلق محموم" (ص 222)

"Une ponsée inpérieuse les ponssait au avant dans un flux de marée" (p.139)

"إن اندفاعة قوية، عارمة قد حملتهم إلى الأمام كأنهم من البحر"(ص 241)

ويمثل الإضراب الفعل الروائى:

"L'ordre de gréve vole à travers la campagne" (123)

"انتشر الأمر بالإضراب في جميع القرى" (ص 214)

*قد رجعنا إلى النص الفرنسى المنشور في paris , seuil, 1954 والترجمة لسامى الدوربي الصادرة في دمشق 1961

وجمع هذا الإضراب ألفا من المضربين (ص 124) وأعقبه الحريق الذي نظمه المستوطنون (فصل 21 و22) . وسرعان مايتحول الحريق الإجرامي إلى "العقيدة الرمزية للرواية(4)"، حسب عبارة جاكلين أربو، ومعطيا، في رأينا البعد الإستعاري للثورة / الحريق:

"لقد شب حريق، ولن ينطفئ هذا الحريق في يوم من الأيام. سيظل هذا الحريق يزحف في عماية، خفيا مستترا، ولن ينقطع لهيبه الدامي إلا بعد أن يغرق البلاد كلها بلألائه" (ص 225-226)

"Un incendie avait été allumé, et jamais plus il ne s'étindrait. Il continuerait à ramper à l'aveuglette, secret, souterrain, ses flammes sanglautes n'auraient de cesse qu'elles n'aient jeté sur tout le pays leur sinistre e'clat" (p.130)

ومن الحدث الكناية في مجاز الرواية:

"Les fellahs n'avaient pas Allumé ce feu, "(p.142)

"إن الفلاحين لم يضرموا النار"، (ص 241)

ننتقل تدريجيا إلى إستعارة الثورة / الحريق

"غير أن هناك شيئا كان الناس يحسون أنه آت من بعيد... وهو موجة من الأعماق لعلها كانت تستحيل إلى عباب هائل.. إن هذه الموجة تقترب شيئا فشيئا"،(ص 250)

"Mais quelque chose que l'on sentait venir de loin, une lame de fond qui se transformerait peut être en une vague géante s'approchait insensiblement", (p.143)

ثم :

"وقبل ذلك كان ضرام مسعور مايزال يتابع سيره المظفر من شجرة إلى شجرة، فكل شجرة من الأشجار الآن مشعل يهتز ويتموج"، (ص 202)

"En attendant, un embrasement furieux enteprenait sa marche,

en triomphe, d'arbre en arbre, et chaque arbre était une torche crévante

I- ب الشخصيات وفي كثير من الإستعارات المعتادة يتسع الحقل الدلالى إلى وصف الشخصيات فالوجوه محروقة من شمس الصيف (تقرأ ونار الثورة):

1- انظر في أعمال"رومان جاكبسون" الكتابات الخاصة بمجازى الإستعارة والكتابة، ويقدم المفهوم فى :

R. JAKOBSON "Deux aspects du Laugage et deux types d'aphasie" dans essais de lingiustique Générale paris,les edision de minuit 1963, r.I Rp. 66-7-

فى هذا المنطق، تقوم الإستعارة أى الشعر على علاقة استبدال بينما تقوم الكتابة أى النثر على علاقة تجاور ؟-أنظر:

J.Ricoeur, la metaphore vive,paris, les editions de minut, 1975.

2 أنظر J. ARNOUD , LA LèTTèrature maghrebine de LANGUE

française, puBLiSUD,1986,P.171,n.24

3-نفس المرجع،ص،82، 180 p

4-أخذنا مفهوم "الزمكانية"عن أعمال ميخائيل باختين (le chronotope)

وخاصة من كتابه: pallinard,1979

Gallimard,1979

esthetique et theorie du roman paris Gallimard, 1979

5- في مفهوم القيمة الجمالية،انظر

J.MUKAROUSKY,aesttie function,norm audvalue

as sosiel facts,u.s.a.,An arbor,1970

F.JAMESON,Marscsm and form,princeton,,NEW JARSEY,1971

6-انظر سيد البحراوي فى بلورته لمفهوم "محتوى الشكل":"من أجل مضمون قومى للأشكال الفنية" فى أدب ونقد، نوفبر 1988 العدد 42

7-انظر "جاستون باشلار"فى:

G.BACHELARD, la tene et rèveries de la volontè,paris,corti,1948

8- I.Fontamara ,paris,prasset, 1967, p. 45

9-فى موضوع آحادية الأسلوب وحركة الواقع، انظر:فيصل دراج،"المنفلوطي وجدانوف: أدب الأفراح،أدب الأحزان"فى الواقع والمثال،بيروت،دار الفكر الجديد1989

10- انظر: ch.Bonn,la littérature algerienne de la langue françaïse et ses lectures, canada, naaman,1974

ومقدمة جمال الدين بن شيخ بهذا الكتاب الذى يشير فيها للطبيعة الأيديولوجية الضرورية للأدب الجزائري في هذه الفترة .

"إنه طويل محترق"،(ص78) (p.59) "Il était grand, brulé"

"وحسمه الطويل ضامر،محراق الشمس،حزين"..(ص82)والشعلات تبدوفى العيون المختلفة:

"الشعاع ضعيف"....(ص16) (p.14)،" une faible lueur "

"ابتسامة تلمع فى نظرته الغريبة"(ص10)...(p.14) .... "la petite flamme in-

"solite

"وكانت نظرته ملتمعة " une lueur verte billait dons son regard"(p.66)
ببريق أخضر".(ص110)

"une faible flamme de haine"(p.172)

"ومضت فى نفس الطفلة شعلة من كره ".(ص 299)

Les premiéres lueurs de la fiévre qui se levait dans ses"(p.184)
"yeus

" وفى هذه اللحظة كانت الأشعة الأولى من الحمى التى تصعد إلى عينيه".(ص 216)

وتسمع طلقات الفرح أو الضحك أو حكى النساء:

"مشاعل من الفرح" .(ص10) (p.10) "phlambées de joie"

"وكان ضحكه ينفجر صاخبا".(ص10) (p.10) "Son rire explosait"

"ان أصواتهن المتفجرة المتكررة تهدم عذوبة الصباح السياحي".(ص272) أما القلوب فتغلي"غضبا: Par des enplosions répétés, leurs voix mettaient en piéces la piéte donceur du matin (p.156)

"واحتقر قلب قرة غضبا"(ص101) (P.61)"son coeur boullonuait"

أو"تحترق كالجمر" (p.123)"son coeur calciné comme un charbon"

"وهذا قلبه الآن،وقد تكلس كالفحم".(ص212) وتحترق النفس البشرية إذلالا:فعندنا ينظر الرجل الفرنسى المتحضر،النظيف،ماسكا بيد ابنه،إلى عمر:

Aussitôt celui-ci s'éprouva une brulure insuportable, une hante, et une humiliation subites le traverserent comme une déchirure", (.165-6)

"سرعان ما شعر عمر بنار تحرق جمجمته حرقا لا يطاق. إن إحساسا بالعار والمذلة يسرى فيها سريان التمزق على حين فجأة،(ص287)

أو تعالى من آلام التعذيب فى السجن:

"فقال حميد بتأثير الصدمة،وقد انقد وجهه بعد ان ظل الى ذلك الحين شاحبا...وكانت الغربات تدوى في رأسه،فى جمجمته.فاستولى عليه خدر أصبح لا يحس وجود أنفه،ولا عينيه غير أنه يشعر بأذنيه تحترقان احتراقا وكان دمه يسيل رطبا حارا"،(ص184-185)

"son le choc la face d'hamid,essauque jusque-la s'alluma... les corps sonnaient dans sa téte dans son corps,l'envalussait.il ne sentait plus son nez,ses yeusc,mais les oreilles lui brulaient Humide et chaud,son sauf ruisselait",(p.107):

بينما تدخل الحريق (الثورة؟)فى قلب الناس:

"Il penetrait avec une force de torant dans le coeur des yeus", (p.128).

"وينفذ إلى قلوب الناس بقوة كقوة السيل" (ص222.)

2-إمكانية(5)الإستعارة

وإذا بدت هذه الإستعارات التى تماثل بين الحزن والحرقة،وبين الأمل والشعلة،كأجزاء كنائية لإستعارة الثورة،الحريق،وإذا كانت فى حد ذاتها مبتذلة إلى حد ما،فهناك زمان-مكانى يحدد عالم الرواية وإيقاعها الشعرى وخصوصيتها الجمالية،أى جماليتها.فالزمان،كما نعرف،حركة المكان، نستطيع أن نستخرجه فى هذه الرواية عبر الكثير مع العلامات الزمانية.،وإذا أشرنا إليها عبر تحليلنا فسوف نركز فى الدرجة الأولى على وظيفتها فى الإيقاع الشعرى الذى تعينه إستعارة الثورة الحريق.فإذا كان مكان أحداث الحريق يحدد بدقة بين القرية والجبل والمدينة،بين أرض المتوسطة وأرض الفلاح،

فنجد الزمان يتخلله ببطء وثبات،زمان الثورة الريفية فى إنضاجها ورقودها،فى إشعالها وإحباطها،تدل عليها الكثير من العلامات التقييمية،نستطيع أن نبنى من خلالها زمكانية

الرواية،وتدور هي أيضا حول إستعارة الثورة الحريق فى نفس ملحمى يذكرنا بوصف راوى عناقيد الغضب لأمريكا الواسعة فى فضائها الجغرافى من الشرق إلى الغرب،وزمنها التاريخي

عبر حوليات قصة اغتصاب أرضها ،يبدأ،راوى الحريق بوصف المنطقة كلها المحيطة بمدينة "تلمسان"،ريفا وجبالا ،وتفيق الأفق فجأة إلى بلد جوفاء وكئيبة:

"وراءها فورا، تنبسط أرض خلاء تناثرت عليها جبال حزينة أنك لتدرك من الشعور القوى الذى تعانيه فى هذه الأماكن، إنك اجتزت حدودا ،ونفذت إلى عزلة"(ص6)

"sans transition leur succéde un pays désertique semé de inonts lugbres au sentiment aigu qu'on ressent dans ces parages on devine qu' on vient de passer une frontiére,qu' on pénètre dans le solitude",(p.7)

فهذا الحزن وهذه العزلة هي من علامات سلسلة "جبال بنى بوبلان" التى تعيّن فضاء الفلاحين الفقراء فى الراوية. وسوف ترجع لجماليات كتابة لعزلة وصمت هؤلاء فى فترات إحباط الوعى الشورى،وهي من العلامات البارزة كجماليات الرواية.

ويحدد هذا المكان عبر تعارضي:أحدهما مع أرض الفلاحين الملاك أو الفرنسيين الذين اغتصبوا أرضهم والثانى مع المدينة.وهذا المكان يوجد، حسب الراوى،خارج العالم، أى العالم المتحضر.وهو تعارضى نجده فى كثير من "روايات الأرض":

"إن هؤلاء الناس يعيشون على أطراف الوهدان الصالحة للفلاحة،المعلقة فى الجبال،النائية الآن عن العالم،رغم أن المسافة التى تفصلها عن تلمسان لا تزيد على ثلاثة كيلومترات"،(ص6).

"ces hommes vivent à la lisiére des bras-fonds cultivables,fiscés sur la montagne,dèjà relègués du monde. pourtant trois kilomètres seule ment les séparent de Tlemcen",(p.8).

سوف تدور الأحداث فى فضاء المستويات الثلاث للمكان:المدينة،الأرض المغتصبة،أرض

الفقراء، فى تحديد كنائى بين الشخصيات والمكان والأخلاقيات،فالملكية تولد الشراسة مع الرغبة فى الإحتفاظ بها وتولد الأرض الجوفاء الفقر والبؤس،أما الوعى الثورى فينتج عن التضامن وينتجه بدوره.

ويلعب الزمان دور المحرك لهذا المكان يرد "كومندار"، وهو أحد الأبطال الإيجابيين للرواية، الذي يروي تاريخ أرض الجزائر:

منذ مائة سنة (ربما أكثر من ذلك وربما أقل) لم يكن أحد هنا البتة، (ص106) ذلك أن بني بولان لم يكن له وجود

"Il y& une centaine d'années peut-être un peu plus, peut-être un peu moins, il n'y avait personne ici. C'est qu'en ce temps-là Bni Boublen n'existait pas encore!", (p. 63)

ويتلو ذلك تاريخ هذه الأرض، إمتلاك الفلاحين الصغار لها ثم إغتصاب الفرنسي، فرض القانون الجديد وتحول شعب بأكمله إلى غريب وشارد، غريب على أرضه نفسها. ويفعل الزمن فعله، وتأتي صور كثيرة لحركة الزمن لها لم تهتم إلا بتلك الصور التي تظهر تماثل إيقاعها مع تماثل الفعل الثوري. تبدأ الرواية في صيف 1929 كما يقال منذ أول صفحاتها. ويمتد هذا الصيف في إيقاع بطيء:

(p.99)

"L'été 1939 s'étira à n'en plus finir"

طال صيف 1939"، (ص. 171)

ويحاكي السرد هذا التوقف والملل:

"جمد النهار على تأمل الفتى:

الطيور بين أوراق الأشجار،

الركون والدعة، دقات تسمع من بعيد، همهمة رتيبة: ساعة من العصر في الفضاء الساكن الحميم، (ص. 121)

"le jour s'immobilisa sur la méditation du garçon. les oiseaux dans les feuilles, la quiétude, des coups frappés au loin, un bourdonnement monotone: une heure de l'aprés- midi dans la tran quille intimité de l'espace, (p. 74)

وأغسطس شهر النضوج الممتد، طويل، بطيء. يتخلله الحر والسكون. وتنضج مراهقة عمر وزهور كما ينضج في تطور الرواية وإيقاعها الوعي الثوري، بينما الزمن- الإطار هو زمن فقر وبؤس:

"Il y a quinze jours qu'on n'a pas eu une goutte d'huile à la maison". (p. 142)

فمنذ خمسة عشر يوما لم نر قطرة من الزيت في بيتنا"، (ص. 124)

وفجأة مع الإضراب يختلف المشهد ويتحرك المكان:

"وبعد ثلاثة أيام كان ألف عامل، في "حنايا" وحدها، قد توقفوا عن العمل. ونظم عمال "نجريبه" صفوفهم أيضا واستعد عمال "عين الحوت" و"طه ماميت" للاقتداء بالمضربين. كان الإضراب يتسع شيئا فشيئا"، (ص. 215)

"Aprés trois jours, à Hennaya seulement, ils étaient un millier qui avaient suspendu tout travail. les ouvriers de Négrier s'organisaient à leur tour. prêts à les suivre, il y avait encore ceux d'Ain el- Hout et de tahamamit la gréve gagnait de proche en proche". (p. 124)

ويلعب وصف الطبيعة دورا مهما، وربما أساسيا، في بناء وتحديد إمكانية إستعارة الثورة /الحريق، في إستعمال كنايات: الحر، الجفاف، التعطش، الحريق- وتغدو هذه العلامات الكنائية كلها حقلا دلاليا واحدا: الحرارة التي تعلو وتشتد، وتشعل النفوس، وتنضج بذور الطبيعة والأرض كلها. وتلتقي الكناية باستعارة الثورة /الحريق.

تمثل الشمس مثلا علامة أساسية في الحقل الدلالي. الشمس في غروبها، أو حرارتها وهي في قمة النهار، أو شروقها، أو بياضها في الشتاء:

"وسطعت الشمس لحظة أخيرة، وأحاط الهواء الحار بالذرى. إن ضوء النهار يصعد على الجبل شيئا فشيئا نحو القمر، ومالبث الغسق أن خيم. إن شعورا بالسكينة يرين على قلب عمر. وما انفك الظلام يزداد كثافة في المشرق. إن موقدا بلا شعلة كان يحرق الأراضي والجبال في الشرق، ثم هو الآن يتجمع على نفسه كورقة تحترق، (ص. 10)

" le soleil flamboya un dernier instant: et l'air ardent entoura les cimes. Insensiblement la lumière du jour remonta le long de la montagne vers les sommets; ce fut bientôt le crépuscule. un sentiment de quiétude s'empara du coeur d'omar. la nuit se condensait. de plus en plus à l'est. un foyer sans flamme qui incendiait les terres et les nionts, à l'orient se recroquevillait comme une feuille qui se consume lentement," (p. 10)

يمتلأ الحقل الدلالي بالشمس الحراقة، والشمس البيضاء، والشمس الباهتة- وتستكمله "شظايا الضوء"، والأرض الجافة"، و"الأرض المحروقة". وتصاحب هذه العلامات المرئية، إرشادات صوتية: فرقعات النار وحرق الأخشاب والغصون الجافة. والزمن زمنان: زمن الفصول المتتالية ونضوج الوعي الثوري، كما رأينا، وزمن رتابة الأيام المتتالية، زمن اليوم الممتد، في فصل الشتاء، بعد الإحباط، وتكسير الإضراب:

"الأرض التي تقضمها شمس كانون الثاني تستسلم للموت ببطء شيئا فشيئا.... يهبط الليل فينام الناس مغمورين بهذا الجو، جو شيء يموت، حتى إذا إستيقظوا في الصباح تشوقوا إلى هطول المطر، (ص. 202)

"la terre grignotée par le soleil de janvier se laissait mourir lentement... la nuit venue, on s'endormait dans cette mort de quelque chose. chaque matin on se réveillait avec la prescience de la pluie", (p. 174)

"أيام الشتاء الحزين الذي تسطع فيه الشمس تدور فوق الأرض الصفراء الحمراء في بطء لايطاق، (ص. 202)

"les jours d'un triste hiver ensoleillé tournoyaient avec une intolérable lenteur audessus de la terre jaune, rouge", (p. 175)

ويتخلل حزن الشتاء فضاء البشر، تاركا آثاره في صمتهم وغربتهم، وفكرهم وحركتهم. فما بعد الحريق يرجع بنا إلى فراغ الصحراء والعزلة والجفاف الذي يعينون المكان في بداية الرواية:

"وانتشر الصمت. إن البيوت تبدو في الأيام التي أعقبت الحريق مقفرة لاحياة فيها. الصمت وحده يرين، الصمت وحده. إنه يخترق حياة الناس من طرف إلى طرف، ويزحف عبر تأملاتهم، ويلبد حركاتهم، أي فقر ! لاشيء لاأحد. صمت ووحدة!"، (ص. 204)

"le silence s'étala encore. dans les journée qui avaient suivi l'incendie, déjà, les maisons ne donnaient pas beaucoup signe de vie: avec la sécheresse elles s'étaient cadenassées. et le silence pavoroait, le silence seul. il tronait de part en part l'éxistance des gens, rampait à travers leurs réfléxions, feutrait leurs gestes- quel désert! rien personne. silence et solitude", (p. 175)

وهذه الشعرية، هذا الصوت الغنائي الذي يملأ الرواية، ويبدو كالسمة الأساسية لجمالياتها. هل نستطيع إذن أن نسميه الصوت الواحد والوحيد لنص الحريق؟

2- الإستعارة في جماليات رواية الحريق

بين القيمة والتقييم

- يمكننا توحيد الحقل الدلالي أن نستخرج جماليات رواية الحريق من دلائل إستعارة الحريق/ الثورة. ونعني هنا بالجماليات، تلك المنظومة الشكلية التي تكون خصوصية الرواية. فنجدها تستند في الأساس إلى العلاقة العضوية بين القيمة المشار إليها عبر الكلمات المتناثرة في النص وبين التقييم، أي الوسائل الشكلية التي تعيد نظام القيمة وتنتج القيمة الجمالية التي تصل إلى ملتقى النص. فالقيمة الجمالية، في رأينا، ليست شيئا ثابتا موضوعا في

النص مثل الكلمات التي تكون مادته وعلامات طبعه (6)، بل شيئا يبنى من خلاله علاقة المضمون والشكل (7)، من ناحية، وقراءة القراء المختلفين، من ناحية أخرى، وما نسميه هنا " القيمة." هو الإيجابي في مضمون النص، المتفق عليه على أنه الشيئ الأفضل أو المثالي في أيديولوجية النص، أمّا "التقييم"، فنجده في الوسائل الشكلية التي تكون بنية النص الجمالي، أي هنا رواية الحريق. وهكذا ننتقل من الأيديولوجية في النص إلى أيديولوجية النص وجمالياته. فإذا كانت النصوص جميعا لها علاقة بأيديولوجية خارج النص، معلنة صراحة أو مختفية - وهنا العلاقة واضحة بين الحريق ومعركة الجزائر التحررية ضد الإستيطان الفرنسي في الخمسينات - فهناك وسائل وأدوات شكلية تعيد فهم الأيديولوجية عبر ما نسميه "أيديولوجية النص"، وهي الإيديولوجية المركبة التي تتجاوز الرؤية الأولية التى نكونها في قراءة أولى وساذجة لكلمات النص. فلنرى أولا ما هي القيمة التي نستطيع أن نستخرجها من الكلام النص (كلام الراوى والشخصيات الإيجابية)، ثم ندرس القيمة، أي القيمة الجمالية التي يحملها النص في شكله، ونستخرج أخيرا جماليات النص من العلاقة بين كليهما.

2-1. القيمة - في نص الحريق، كما في غيره من النصوص العظيمة لتيار الواقعية الإشتراكية توضح القيمة في كلام مستقر للراوي:

" أنه يعرف الآن أين تبدأ الأشياء على وجه الدقة، يعرف الآن أين يقع ذلك الخط الذي بعده لا يجوع الإنسان، والذي قبله يشعر بحرقة في دمه وبشدة لا تفارقه".(ص،2-32)

"Il savait maintenant où se faisait le juste départ des choses, par où passait la ligne au-delà de laquelle on cesse d'avoir faim, au- delà de laquelle on ressent cette brulure, dans le sang et la violance qui l'accmpagne", (p.23)

لنلاحظ أولا هذه "الحرقة في الدم"، وهي علامة من العلامات الكنائية التي تؤكد عمومية إستعارة الحريق في النص. وفي نفس الأسلوب المجازى الخاص بالنص، يوضح الراوى بعد ذلك مفهومين أساسيين له: الأرض والثورة "ذلك الخط انما ترسمه وتعطيه في آن واحد. أمواج المزارع، وأوراق الشجر، ونبضات الينابيع، وسط المراعى"، (ص23)

"Cette ligne, la ronle ondulée des culture et des frandidions, le

potmis des sources, les nappes des pâturage, la tracaient et la couvain tant à la fois,"(23)

سوف نرى بعد ذلك الأهمية الرمزية لحركات الطبيعة هذه وخاصة المجاز "الينبوع"

تشير علامات كثيرة في النص إلى أهمية الأرض وعضوية العلاقة بين الإنسان والأرض، منتجة لتنامي واضح مع النصوص العالمية التى تعبر عن هذه العلاقة: عناقيد الغضب جون شتاينبك، فونتمارا الإجنازيو سيلونة، الأرض لإميل زولا والأرض لعبد الرحمن الشرقاوي، الخ. يستطيع الإنسان، حسب آخلاقيات هذه الروايات، أن يبيع كل شيئ إلا الأرض (ص21)، ملكية الأرض نعمة من عند الله (ص 21-22)، "احترم الأرض سوف تحترمك

"(ص22). وكما في كثير من "روايات الأرض" ترد إستعارة الأرض-الأم، الأرض الفياضة، الخ (وهي في الغالب من الإستعارات العالمية في (الخيال الإنساني، كما كان يرى جاستون باشلا):

" الأرض امرأة... سر الإخصاب واحد، في أخاديد الأرض وفي أرحام الأمهات على السواء... والقوة التي تخرج من الأرض أثمارا وسنابل وهي بين أيدى الفلاح"، (ص 29)

"La terre est femme, le même mystère de fécondité s'épanouit dans les sillons et dans le ventre maternel-la puissance pui fait jallir d'elle des fruits et des épis est entre les mains du fellah", (p.27)

ويتلو ذلك علاقة التشابه بين الجنس وحركة الطبيعة، ممارسة الحيوان للجنس واكتشاف الإنسان للرغبة الجنسية، فتشعل ولادة البقرة الغريزة الجنسية عند "قره" ورغبته في "زهور" أخت زوجته الصغيرة، وهنا يذكرنا المشهد بنفس الفعل في رواية الأرض لإميل زولا، حيث يغازل "بولو" "ليز"، وهي أخت زوجته الصغيرة في إطار مشهد ولادة بقرة. إن العلاقة بين الإنسان والأرض والحيوان من العلامات الكنائية لروايات الأرض:

"والحق أن هؤلاء الرجال الذي يراهم أمامه، لهم كل ما للأرض التى انبتتهم من مظهر ولون وحتى رائحة" (ص 89)

" Les hommes qu'il voyait en face de lui avaient réellement lespect, la couleur et même l'odeur de la terre dont ils étaient issus", (p. 59)

والفلاحون، حسب كلام الراوى، يشبهون بعضهم البعض في العالم أجمع، وضعهم هو، هو، علاقتهم بالأرض هي.هي. ولا يختلف إلا نمط التقييم الذي نجده إيجابي في الروايات الإشتراكية (إلا فيما يخص الشخصيات المعتبرة سيئة، مثل "قره") وسلبى في روايات الواقعية النقدية مثل الفلاحون لبلزاك والأرض لزولا، فالفلاح يفهم الفلاح في أي مكان من العالم، أو، حسب راوى فونتمارا: فبينهما لغة قومية واحدة! (9)

ويقول "ابن أيوب" وهو إحدي الشخصيات الإيجابية في الحريق، ويصفه الراوى بالرجولة حقا - "إلا أن بن أيوب لرجل، أنه رجل حقا"، (ص71 في الترجمة العربية):

-" اذا تركتم أرضكم، فإن أولادكم، وأحفادكم، وأولاد أحفادكم، إلى آخر جيل من أجيال ذرياتكم، سوف يحاسبونكم حسابا عسيرا. اذا تركتم أرضكم فلن تكونوا جديرين بهم، ولن تكونوا جديرين بهذه البلاد، ولن تكونوا جديرين بالمستقبل"، (ص71)

" Si vous abondonez votre terre, elle vous abondonera. Vous resterez, vous et vos enfants, misérables toute votre vie," (p. 47)

ويتجدد الإنفجار:

إذا تركتم أرضكم تركتكم فعشتم أنتم وأبناؤكم بؤساء إلى أخر الحياة

Si vous abondonez votre terre, elle vous abondonera. Vous restez vous et vos enfants, misérables toute votre vie", (p.47)

إن الأرض لمن عمل فيها، وشاق من أجلها، ومات لإنقاذها. كما في " روايات الأرض" الأخرى، فالعلاقة عضوية بين الإنسان والأرض، أو على الأقل في نمطها التقليدى. ويخفف هذا الشعار كالعلم الذي يقود النظام المضموني للنص والذي ينطقه بطل إيجابي آخر، «كومندار»:

«... هذه الأرض التى سقوها بعرقهم وبدمائهم»، (ص 108)

..."Cette terre qu'ils avaient arrosée de leurs sueurs et de leur sang", (p.64)

سبق أن رأينا كيف أن الإضراب ثم الحريق يمثلان الحدين الأساسيين للنص في حركته السردية وفي بؤرة إستعارته ويسند هذا المعنى الكثير من الأقوال المنطوقة في النص. وتأتي دلالات الثورة بشكل مركزي في «كومندار» الذي يأتي على لسانه تاريخ الجزائري، الواقعي والأسطوري.

ويبدأ تاريخ الجزائر في هذا القول مع أسطورة مدينة المنصورة الجزائرية التى قاومت الدمار. وهناك رمز الخيل الأبيض كحجاز لمعركة الشعب، وهو ذكرى دائمة في خيال الفلاحين: "galope cheval du peuple" (p. 2 (6 ويستنتج «كومندار» في حلم ملحمى، متنبأ لمسيرة الشعب:

٣ومنذ ذلك الحين، أصبح الذين يلتمسون لانفسهم مخرجا، اللذين يبحثون على أرضهم مترددين، الذين يريدون ان يتحرروا وان يحرروا أرضهم، أصبحوا يستيقظون كل ليلة ويمدون آذانهم منصتين، ان جنون الحرية قد صعد إلى رؤوسهم من ذا يحرك يا جزائر/ إنّ شعبك يمشي في الطرقات يبحث عنك» (ص 28-27)

" Et depuis ceux qui cherchent une issue à leur sort, ceux qui, eu hésitant, cherchent leur terre, qui veulent s'affranchir et affranchir leur sol, se réveillent chaque nuit et tendent l'oreille. La folie de leur liberté leur est montée au cerveau. qui te délivera, Algérie? Ton peuple marche sur les routes et te cherche", (p.26)

وهناك رموز لدوام الجزائر ودوام شعبها منذ الأبد تمثلها شخصية «أم الخير» الواقعية، الأسطورية، التي تعرف الماضي وتحكيمه في كلمة تخترق عظمة الليل الساكن:

«ان حياة الجدة أم الخير يرجع عهدها إلى تلك الأيام المتوحشة، أيام الحرية، التى سبقت مجيئ الفرنسيين ان أم الخير عليمه بما كان عليه ماضينا (ص 41)

"La vie de Grand mère Moul Kheir remonte aux jours samonques de la liberté, avant l'arrivée des Français. Moul Kheir

se tient comme un roc sur ce qui fut notre passé", (p. 29)

«انما هو ماضي الفلاحين، ولكنه أيضا ماضي الذي كات ماضيك»، (ص، 4)

Passé de fellahs, mais aussi de l'Algérie, qui fut le tien", (p.29)

أما التاريخ فهو تاريخ استبطان الجزائر واغتصاب أرضها وطرد شعبها من الأرض، كما رأينا. ويملأ النص بإشارات إيجابية للثورة الآتية بأمواجها العارمة، كي تحرر هذا الشعب. تبدأ الثورة بالمعرفة الجيدة للعدو، القومي والطبقي:

«وهذا هو بيت الفرنسيين، بيت المستعمرين الذي يملكون كل شيء، الأرض وبيادر الحصاد، والأشجار، والهواء، والرجال فوق ذلك كله، وكذلك الطيور، وربما كانوا يملكونني أنا أيضا»، (ص156)

"Voilà-là bas la maison des Français, les colons à qui tout appartient, terre, maison , arbres, et airs, et les oiseaux et moi-même sans doute", (p.74)

وتصل وتصل إلى وعي كامل بتاريخ طويل من الإغتصاب والإحتلال والإذلال. لكن المستقبل للرجال، كما يؤكد عليه النص، المستقبل للثوار، مع الإرادة يستطيع البشر أن يغير الحياة. وتنتشر القوة. ويعم الوعي جميع المدن والقرى كلها:

«فانما المهم أن يعرف المرء ماذا يريد، فاذا وجد في الريف وفي المدينة على السواء، رجال ينهضون ليشقّوا الطريق إلى حياة جديدة، لم يكن ثمة فرق بين المدينة والريف»، (ص،4)

"Le plus important est de savoir ce pu'on veut faire. S'il se trouve des hommes à la campagne comme à le ville qui se lèvent pour frayer le voie à une nouvelle enistence; alors il n'y aura plus de différence entre la ville et la campagne," (p. 29)

إن فضاء الثورة هو، كما حددته زمكانية الرواية، فضاء جماعي. ويتردد الأسلوب المعبر عن الجماعة: «toute la campagne» («جمسع القرى»)، «toute là région» («المنطقة كلها»)، منصورة، «بريا»، «صفصف»، وتحدد هذه العبارات الشاملة أخلاقيات

النص وأيديولوجيته، ويليها تفاؤل عظيم:

«سيصبحون قوة رهيبة»، (ص 108) Une force redoutable
"va devenir la leur , (p. 64)

والناس متجمعة حول «كومندار»، تفهم كلامه، وتشاركه الأمل والوعي، وعظيمة هي قوة هذه الجماعة:

«ان هؤلاء الرجال المنتشرين في كل اتجاه يوحون إليه بالصداقة انهم الآن صامتون، انهم يسمعون كلام كومندار ويفهمونه ولكن طاقتهم الرهيبة تحملهم على الصمت، انهم يعيشون حول كومندار، والأمل يستحثهم من كل جانب»، (ص 108)

"Tous ces hommes formaient une assistance qui comprenait la signification des paroles de sance les rendait teciturnes. Autour de Commandar, ces hommes vivaient, l'espoir les pressait de toutes parts", (p.65)

ويؤكد النص أن انتفاضة جماعية سوف تأتي وتعمّ الجزائر في نفس ملحمي:

tous les villages, "toutes les villes", toute l'Algérie", "tout le pays" (ص 64)، وفي علامة كنائية أخرى للحريق، يوصف لنا كلام «كومندار» على أنه «الكلام المحرق الهادىء الذي «ينفذ في قلب الصبي نفاذ مسمار» (ص 146)

"La parole bruilante et donce de commandar entrait dans le coeur du garçon comme un long clou", (p. 141)

وإذا مثل كومندار الصوت الأساسي للرؤية الثوية فنجد هذه أيضا في شخصيات أخرى: «ابي أيوب»، البطل الملتزم «حميد سراج»، الطفل عمر الذي ينمو ويتكون مع الكلمة الثورية. أما الصور في أغلبها، كما رأينا عبر الكثير من كنايات الحريق فهي صورة الثورة، تلخصها هذه الصورة العظيمة، التي هي أيضا رمز لستعارة الثورة/ الحريق:

"Le rouge soleil algérien", (p. 124)

«الشمس الجزائرية الحمراء»، (ص 16)

2-ب جماليات النص.

إن القيمة الجمالية لا تصدر عن القيمة الأخلاقية- الأيديولوجية للنص، رغم أن هذه الأخيرة تمثل جزءا أساسيا من جماله. فالقيمة الجمالية هي في الدرجة الأولى، كما سبق أن قلنا، علاقة: بين شكل ومضمون، بين نص وقارئه. وأعتقد أن اكتشاف هذه العلاقات وفهم دلالاتها هي من المهام الأساسية للنقد الأدبي عامة وللنقد الماركسى الذي انتمى إليه بصفة خاصة. فإلى جانب القيم التى يوصلها النص عبر كلمات مختارة ينطقها الراوى أو شخصية من الشخصيات المفضلة التى تتكلم على لسان المؤلف، يوجد تقييم، أو نظام تقييمي، يحدد في النهاية القيمة الجمالية للنص، بين عالمية الأعمال التى استقرت كأعمال عظيمة، ومحلية أعمال أخرى فقدت أهميتها، وربما قمع نصوص لم تعط لها فرصة الظهور والإستمرار.

وقد تتكون المنظومة الشكلية للحريق من عناصر ترتبط بالحبكة وبالشخصيات وبالأسلوب المتبع في الكتابة. حبكة على نمط الروايات التقليدية: أزمة- وعي- إنفجار- فعل ثوري- قمع، شخصيات لاتنفصلها العظمة ولا الجمال في نبلها وأخلاقياتها العالية، ومع ذلك تتحول إلى أدوار، أسلوب في السرد يتردد بين الملحمية والغنائية، بين الشعر والنثر، إستعارى وكنائى في آن واحد كما رأينا. وبين التوحيد القوى للحقل الدلالي الذي رأيناه وآحاديةالصوت الذي يعبر عن القيمة نجح النص في اختراق أيديولوجيته المعلنة لخلق دائرته من الإبداع؟ وإذا كانت الرواية، منذ نشأتها تهدف إلى التعبير عن تعدد الأصوات وتنوع الحياة، هل تستطيع، أو استطاعت الحريق أن توصل لقرائها تركيب الواقع وتناقضاته العميقة؟ فما لا شك فيه أن محمد ديب استطاع أن يوصل بمهارة وشاعرية اللحظة الثورية التى عاشها شعبه الجزائري في الخمسينيات وذر عمله في تربيته كما كان يريد.لكن الحبكة ضعيفة، لا تصور التناقض العميق للحياة وللبشر، إذ يسيطر عليها الحس الملحمى للشعب الثائر، ومع ذلك استطاع الروائي أن يصور الوعي المتزايد والتضامن والفعل الثوري في ألفاظ سوف تعيش في ذاكرة الجزائر الثورية، وهذا بفضل تركيبه الدقيق لصورة الفاعل الجماعي في الرواية:

«ان فلاحى بن بوبلان ينتظرون على قلق محموم. ولكنهم يحافظون على هدوئهم. لقد برهنوا برهانا واضحا أثناء هذا الإضراب على أنهم يعرفون كيف يسيطرون على أنفسهم وكيف يسلكون سلوكًا واعيا. وقد فوجىء المستوطنون الفرنسيون بذلك، فقد كانوا يظنون أن

الإضراب والفوضى سيذهبان بهذا كانت دهشتهم مما أظهره الفلاحون من هدوء لا تقل عن دهشتهم من الإضراب نفسه» (ص، 13)

"les gens de Bni Bonblen vivaient dans une attente fiévreuse; ils gardaient néannions leur sauf- froid- Ils avaient montré clairement en cette grève qu'ils étaient capables de se donmier, d'agir consciamment. cela, justement, avait pris les colons au dépouriri, qui pensaient que l'affolement et le desordre en un instant feraient perdre ca tête aux pepons. le fut une surprise presque aussi grande que la grève même", (p. 134)

وتعم الرواية هذه الصور الجمعية في متابعة نمو وعي هذه «النحن» التي ترفض حياتها في أسلوب يحدد النعمة السائدة للرواية: «حياتنا هذه ليست حياة» (ص 74) "ce n'est pas une vie que la notre"; (p. 47)

وتحتضنين الحقول بين جنباتها التي تخرج منها التماعات قصير سوداء (ص 207)

Le contrée de leurs flancs d'où sortaient de noire éclats d'étain (p. 177)

وتبدو قيمة مجاز النص في صورة الينبوع التي تجمع بين الطبيعة والثورة والحب، إذ تكمل مشهد الحب الناشئ بين عمر وزهور، في بلورة إستعارة الثورة/ الطبيعة

" كانت زهور تصعد أحيانا من الأعماق التي تستكشفها، وكأنها مغمضة عينيها. أن حولها شيئا لا تعرفه يهمهم في قلب الجبال والأودية. ليس هوالريح ذاته يتحرك في الداخل، ثم يصفع السهول، ويصعد نحو الذرى. الأرض تهتز منه وكل شيء يرتعش، والحقول العارية تختلج، ويسمع المرء حتى في آخر الأفق رنين هذا السيل من القوى الآسرة التي ستغرق البلد في يوم من الأيام". (ص 201)

"Elle remontait parfois des profondeurs qu'elle explorait, eut ou dit les yeux fermés. Autour d'elle, ou ne savait quoi prondait dans le coeur des montagnes et des vallées. Ca n'était pas le vent,

ca bougait à l'intérieur, frappait les hauteurs du pays. La terre en était secouée, tout tremblait67les champs nus trés, saillaient, et l'on entendait sonner jusqu'au fond de l'horizons ce tornent de forces ceptives qui allait un jour inonder le pays", (p. 173)

تنتهي الرواية على صورة الينبوع. ينبوع بداخل "زهور" التي تكتشف جسدها في إحساس مبهم ومضئ بالحياة والحركة، لنهاية متفائلة تذكرنا بنهاية عناقيد الغضب التي تقف أيضا عند صور الحياة والأمومة والرضاعة في تشابه بين الجسد والرضاعة وتجديد الحياة، مؤكدة للقيمة المنشودة وللتوحيد بين الرمز والمضمون. وفي هذا التردد بين شاعرية الرواية وعرف الشكل المجازي الذي اختارته تتحدد القيمة الجمالية للرواية، وإذا :ان هناك إختزال ناتج عن تحديد صارم للحقل الدلالي، حدد زمان النص وقرائنه (11).

إن عمر يحس أنه محمول على ظهر أمواجها العالية. إن هذه القوى تقتتل دون أن يصبح الظل ظلاما دامسا ودون أن يصبح الضياء لهيبا ساطعا... إنها تقتتل دون أن تنتصر إحداها على الأخرى. دون أن تجهز إحداهما على الأخرى. لا راحة ولا هدنة. الحياة. الحياة"، (ص 264)

Lui même se sentait porté par leurscoutrants souverains . Sans que l'ombre devint purement ténèbre et la lumière flamme, ces puisances se levaient coulant. Sans que la victoire fût pour l'une on pour l'autre. Pas de repere ni de tréve. La vie . La vie" , (p. 151)

فهذا الجدل، هذه المعركة بين الضوء والظلام لا تنتقل في عمق الحياة ونسيج الرواية، بل أشبعت فضاء الإستعارة المركزية مؤكدة شاعرية النص.

فحول رؤية أرض محروقة بين رجال أمن وفلاحين. مسجونين يرسم محمد ديب صورة هي من أجمل مشاهد الرواية:

"كان رجال الشرطة والمعتقلون يسيرون صفوفا مرصوصة بخطى سريعة، فما تنفك تظهر وجوه شهباء، كأنها وجوه أشباح. إن احد رجال الشرطة يسير إلى جانب الموكب، وقد وضع يديه

في جيبي معطفه، وراح يصدر أوامره. والفلاحون يسيرون متدثرين بجلابيبهم الملطخة بالوحل، ساترين رؤوسهم بالقبعات. إنهم ينظرون إلى الأمام كأن هدفا رهيبا قد نومهم. وفي قرارة الحجاج والظلم الغامرين أعينهم كان يبدو أنهم ما يزالون يترصدون أرضا شب فيها الحريق. إن الفضاء أمامهم حر طليق"، ص 240

"Policiers et prisonniers marchaient très vite, en ramps serrés. Semblables à des fantômes, surgissaient sans cesse des silhouettes grises. Un des hommes de la police marchait à côté du groupe, les mains dans les poches de son polelot et donnait des ordres. Les fellahs allaient dans leurs gellabahs couvertes de boue , les yeux abutés par le capuchon. Ils regardaient droit devant eux comme s'ils étaient hyponotisés par un bref terrifiant. Au fond de leurs arbites, sombres et profondément creusés, ils paraissaient encore épier une terre incendiée. Devant eux, l'espace était libre", (p. 138)

ففي هذا الحقل الدلالي للحريق وفي إطار ملحمة الثورة الفلاحية:

"لا يتوقف عن الركض من مكان إلى مكان. حتى لقد ذهب إلى خارج البلاد كان يسافر من مدينة إلى مدينة، ويطوف في البلاد قرية قرية، ويتجول في الريف لا يدع منه ركنا، ويتحدث إلى أناس أثناء ذلك كله. إن هذا الرجل لم يكن يسعى إلى ربح، ولم يكن ينشد نفعا. لم يكن يهدف من أعماله إلى مصلحة لنفسه" (ص . 265)

"Il ne s'arrétait pas de courir d'un endroit à l'autre; il est allé même à l'étranger. Il a voyagé d'une ville à l'autre, cérculéde village en village, parcourir la compagne en parlant aux gens pendant tout ce temps-là. Cet homme tel que je vous le dis ne cherchait, ce n'es pas son intéret qu'il voyait", (p. 152)

ورغم قلبه وعزته، ليس "حميد سراج" من أفضل الشخصيات رسما في الرواية. وهنا أيضا

نجد الحس الملحمي يسيطر على كتابة محمد ديب ويقتصر على قدرته على الدخول في خصوصيات الشخصيات. فالصور المؤثرة والباقية هي صورة هؤلاء الشيوخ "كومندار"، "بادعدوس"، "ابي أيوب". فهم علامات وأجزاء كنائية من إستعارة الثورة/ الحريق، دائمون مثل الأرض في شعلتها وحرقتها، عارفون، واعون، جزء من الجزائر العميقة ومن ثورتها، جزء من البلد الطيب، الدائم. فيتأكد الأسلوب الشاعري للرواية في شكل الإيقاع المتردد بين الملحمية والغنائيه في تحديد وتوحيد الحقل الدلالي للثورة/ الحريق.

فالإيقاع هو إذن السمة الأساسية لأسلوب محمد ديب الروائي- الشاعري. فهناك جدل يحكم الأسلوب ويدور حول الصراع بين النور والظلام، مرتبطا باستعارة الثورة/ الحريق. ويعبر الروائي عن هذا الصراع في فقرة أساسية، تكشف في آن واحد عن وعي ديب وعن حتمية الحل، معينا مجال وحدود الصراع:

"وكان عمر يصغي إلى حديث أمه هو أيضا، فأحس فجأة أن عداوة لا يعرف كنهما ولا يستطيع تحديدها تحدق به. إن قوى مجهولة تحيق به من كل صوب، قوى تخفى عن الأبصار ولكنها توغل في العالم إيغالا بعيدا عميقا. من أي ليل داج تنبع هذه القوى؟

"Omar qui écoutait aussi, se crit tout à coup entouré d'une hostilité indéfinissable. Il était encerclé par des forces inconnues qui se dérobaient au regard mais pénétraient très loin dans le monde. De quelle nuit jaillissaient ces forces?

من أجل حياة أفضل سوف نأتي حتما:

"حياتنا تغتني يوما بعد يوم بأحداث شتى غير مألوفة"، (ص 77)

"Notre vie se fait de jour en jour plus riche en phénomeine divers et inhabituels", (p. 480

هو الآن شيء فظيع، أما في غد قلبه يكون كذلك"، (ص 245)

"Aujord'hui c'est affreux. Demain, ce sera différent", (p. 161)

وتتشكل الرواية في هذه الصورة المؤثرة لغد قابل آمن به أجيال من الإشتراكيين، حتى إذا تجمد الحوار غالبا في ضيغ تبدو مصطنعة وناقصة للجدل الذي يبرز التناقض والمختفى.

ويحكم نفس المنطق بناء الشخصيات فهناك شخصيات إيجابية مثل "كومندار" و"حميد

سراج" وهناك أعداء فونسيون وخونة مثل "قرة". وتتميز جميع هذه الشخصيات بأنها أدوار وحالات من الوعي ولأحاسيس تجاه الفقر، القمع، الأمل، الرغبة الجنسية، إلخ...

فنجد في "حميد سراج" البطل الإيجابي الكامل. إن المثقف، الملتزم، الذي تعلم كلمة الحق في الكتب وينتقل إلى القرية ليقوم بدوره الثوري، مسلحا بالمعرفة وبالإيمان بشعبه:

"لقد بقيت لي هذه الأرض وبقي لي هذا الشعب العظيم، فأستطيع أن أتجه إليهما، نحوهما سأمشي بعد الآن< وحدهما سينقذاني. ليأت هذا اليوم الذي أستطيع فيه أن أجتاز جميع المدن وجميع القرى. فأزور كل واحد من سكان المدن، وكل واحد من الفلاحين. فإذا رأيت قرويا يقبض على فأسه في صورة رائعة وقفت أتأمله ساعات وساعات. إن هؤلاء الرجال يوقظنون الفرح في النفس"، (ص. 212)

"Je me reste encore cette terre et ce grand peuple vers lesquels je peux me tourner. C'est vers eux que je marche à présent. Eux seuls me sauverant. Qui arrive le jour où je pourrai traverser toutes les villes et toutes les compagnes, je rendrai visite à chaque citadin, à chaque fellah. Si je vois un payson qui maine admi. rablement la pioche, je m'arréterai pour l'observer pendant des heures. Ces hommes dorment la joie", (p. 122)

ويؤكد كلام الآخرين هذه الصورة للبطل الملتزم. فتقول عنه أخته فاطمة:

"كل رجل من هؤلاء الرجال الذين تراهم حولك هو الآن أشبه بالبارود. يكفي أن تسقط عليه شرارة"، (ص 50)

"Chaque homme que tu vois autour de toi est une pondriére. Il suffit maintenant qu'une étincelle tombé dessus", (p. 33)

بالطبع تفقد هذه الرؤية الجماعية بعض سمات الخصوصية في جماليات رواية الحريق: الثراء في وصف الشخصيات أو الحيوية في الحوار. وربما تبدو اليوم صورة مثالية لثورة شمولية مفتقدة لتناقض وثغرات حركة الواقع (.). إنما يبقى منها جمال الصور الناجمة عن الرؤية الثورية، وربما هي التي تسند عظمة هذا النص وتظهر قيمه الروائي الشعرية عبر الكثير من مشاهد القرية المحروقة، والأضواء الحمراء والصفراء والبيضاء في تنغيم تتتالي الفصول ومرور الأيام، وشعلات من النار ودخان الجمر الملتهب:

"إن أضواء ساطعة تتموج في الطريق"، (ص 102) "Sur le route flottaient des lumiére de fourniere%, (p. 61)

"وفي السهول العالي المتكلس" (ص. 72) "Le plateau qui se calcisait" ... (p.50)

"كانت الشمس تصلب الجبل" (ص 84) "Le soleil durcissant la montagne (p.52) ...

"وهطلت أشعة الشمس" (ص 80) "Le soleil plevait", (p. 50) ...

"الأضواء المنتشرة"، (ص 211) 'Luminorité diffusé" (p. 179) ...

وتشتعل الصور بلهيب الحريق:

"سطوع شهر آوت"، (ص 162) "Le flanbaiement d'aout", (p.94)...

"وأخذ النهار يحترق"، (ص 210) "Le jour se mit à bruler", (p. 129)...

"الشمس تشوى المدينة كالحديد المصفح الحامي"، (ص 251) ..." Le soleil cuisait la ville jusqu'à ce qu'elle grillait comme une tôle", (p. 144)

وفي مقابل لهيب الصيف، بياض شمس الشتاء الشاحب:

"بذلك الخرر الذي تولده الشمس الساطعة"، (ص. 202) L'engourdissement d'un soleil blanc" (p. 174)

أو سواد الليل الناشي:

"هذه سحب كثيرة ترقد على الأرض منذ عدة أيام" "Des images couchés depuis longtemps sur les champs corvaient

ووحّد العلاقة بين الشغل والمضمون، فيبقى أنه فرض نفسه لغة أساسية في حركة الجزائر الثورية وكإحدى الروايات الكبيرة في الأدب العالمي للثورة.



شاعر الثورة المرحوم مفدي زكرياء

كل عام تنظم الجاحظية جائزة شعرية مغاربية باسمه :

أقل واجبات الوفاء لمن صنعوا تاريخنا الحديث

محمد ديب

نعيمة المختفية

ترجمة: د. محمد برادة



خمسة أسابيع مرّت، ولا أخبار عن نعيمة. لاشيء. بعض الناس يظنّون أنّها محجوزة في ثكنة "بيدو". الذين يسجنون في تلك الثكنة يعتبرون كأنهم رهائن: تحكى عنهم أشياء فظيعة.

كيف نتأكّد من ذلك؟ لا يمكن أن نتيقّن من شيء، ولم يسبق أن شوهد أحد يعود من تلك الثكنة. فلننتظر أن يتسرّب خبر أو أن تقدّم نعيمة، بمعجزة، إلى المحاكمة. الإنتظار. ذلك كل ما تركوه لنا.

أصحب الأطفال إلى النزهة، وكثيرا ما أقودهم إلى حديقة عمومية نسميها " الحديقة الصغيرة"، حيث نقضي بعض اللحظات، بعد الزوال. الخريف ينشر حمرته فوق الخضرة مازجا لوينات صهباء وصفراء بزرقة السماء. لا نستطيع البقاء طويلا هنا؛ فالحديقة تخلو، قبل الأوان، من الرواد، ويصبح من الخطر التأخّر بها. الأطفال يستمتعون بالحديقة، وأنا أيضا

أمضي بها لحظات الراحة التي تتاح لي منذ الآن. إننا جميعا سنمرّ بهذه الحرب.

لكن إذا كان هناك من سيفلتون من لظاها، فإنهم سيكونون قد تعلموا الكثير. "رحيم" الذي لم يتجاوز عمره سبع سنوات، قد قضى ثلاثا منها في الحرب، ويصوّب إليّ نظرات جد عميقة ومحمّلة باستفسارات صامتة لدرجة أنني أضطرب وأشعر بالجرم. سألته منذ بضعة أيام لماذا يتطلع إليّ هكذا فأجابني:

- عند رمي قنبلة يدوية علينا ألاّ نتباطأ، أليس كذلك يا أبي؟

اعتصرني حزن أهوج. ماذا أقول له؟ كلاما ملفّقا؟

لن يفيد شيئاً، حتى مع «رحيم» لم يعد يجدي. اعتداءات، هجمات، كمناء: أصداء كل الأحداث تتردد في كلامه وأفكاره. لن أحاول أن ألقّنه الحذر والتبصر، لأنه لن يفهمني، فبيني وبينه ينتصب، منذ فترة، ذلك التمزّق.

ذات يوم آخر، سألته ضاحكا دون أن أتوقع ما سيردّ به

- ما الذي يجب أن يفعل في نظرك؟

- أن نقتلهم جميعا، أن نفجر القنابل بدون توقّف.

أجاب من غير تردد وعيناه البريئتان تتفحصاني.

- وهل ستفعل ذلك أنت؟

- أجل، وأنت ألن تفعل مثلي؟

- لا.

مايزال يترا ءى لي وهو يتأمّلني بارتياب.

في البيت، أصبح المكترون أكثر تكتّما بخصوص نعيمة. حاولت أن أنوب عنها، جهد الإمكان، في الإهتمام بأطفالنا طوال فترة اعتقالها وقد أعفتني الجارات من بعض الأعمال الشاقّة، فتكفلن بالكنس والطبخ، وغسل الصحون والملابس، فهنّ لا يسمحن لرجل بأن يضطلع بهذه الأشغال. بل إنّهن يطعمن، أحيانا، زاهية، وبنعلي، ورحيم، عندما أتغيّب.

وكانت إمرأة ملثمة تحمل بإنتظام، مبلغا من النقود، إعانة من الجبهة، يسلّمنه إليّ. ولم تكشف لهن تلك المرأة أبدا وجهها، كما أنهن لم ينجحن قط في التعرّف عليها، فضلا عن أنهن يتحفّظن من الإلحاح على ذلك.

لا تنقطع الجلبة عن البيت في أية لحظة. كانت الظلمة ما تزال سائدة ذلك الصباح. ويوم معطر ونديّ يعلن عن مقدمه، عندما ارتفعت أصوات وهمهمات مجنونة في أركان البيت. لحسن الحظ، كان إنذارا كاذبا. لقد كانت تلك الإستشارات المتشنجة، المتكررة تبلغ ذروتها عقب كل انفجار، وعند إذن يحمل جميع المستأجرين أنباءً يتنادون بها، فتفرغ الغرف وتمتلئ الباحة، ويأتي كل واحد ليقول كلمته.. لم يحدث شيء من ذلك، لكن النهار كان، بعد، في مستهلّه.

وسط ذلك التشنّج أفكر في نعيمة. أجهل أين توجد، وما فعلوه بها، وهذا يعذّبني.

في المدينة، بلغت الإختطافات والإغتيالات والإعتقالات، حجما جعل الناس يقلعون عن إحصائها. أصبح ما يحدث منها بالنهار ينسينا ما وقع بالأمس.

على كل الجدران ملصقات تظهر رجالا مجندلين. المحاكم تعلن في كل يوم، أحكاما بالإعدام. القتل الجماعي يتضاعف، وكل صباح يتكشّف عن أجساد ممثّل بها. على وجوه معظم جيراني الذين لا يجسرون على مصارحتي، أقرأ أنّ نعيمة لن تعود أبداً.

أمس، حاذاني في الزقاق، شخصان مجهولان أمام دكان خيّاط وطلب مني أن أراقب الطريق. بعد انصرافهما قال لي الخياط بلهجة طبيعيّة:

- نعم، لقد وضعوا بعض الأشياء هنا.

- كيف ذلك؟

-أزه!

فهمت. اكتشفت، في تلك اللحظة، أن الخطر لم يعد يثير في نفسي سوى ردّ فعل قوامه التحدّي.

هذا الزوال، بينما كنت أجتاز الزقاق المؤدي إلى ساحة "سوق لغزل" المزدحمة بإستمرار، تحجع الشّرك المنصوب، فحدث تماوج بين الجموع وتصاعدت الصيحات. طلقتان ناريتان سمعتا،

ثم تبعهما انفجار، وفجأة بدأ الناس يتزاحمون ويعفسون على أرجل بعضهم البعض، وخلت الساحة في رمشة عين. جسد رجل مستتر الوجه بقي وحده ملقى على الأرض، متروكا. بادرت إلى الإختفاء حتى لا يصطادني البوليس الذي كانت صفاراته قد بدأت تخترق الهواء.

إلتجأت، في الزقاق المجاور، عند إسكافي سألني مندهشا من دخولي المتعجّل:

– ماذا يحدث؟ هل هناك جديد؟

– هناك جديد.. مجرد اعتداء وقع في سوق لغزل.

وقفت وأنا أنهج، فزفر: آه! وأضاءت ابتسامة صفرة وجهه الطويل الدقيق:

– كنت مستعدا لأراهن على أن السلام قد عاد.. لأراهن على أنك جئت تحمل إليّ نبأ السلام.

قلت:

– السلام؟ ذلك شيء لم يسمع أي واحد الحديث عنه.

ما أزال أتذكر بوضوح تلك اللحظة والكلمات التي تفوّه بها. إنها ذكرى جد واضحة، إذْ لم أكد أنهي جوابي وضحكي الصادر عن خوف، حتى زعزع الزقاق انفجاران آخران. عندئذ، سمعنا عويلاً وحشيًا يصدر بالقرب منا، ثم انطلق رصاص مجنون وسرعان ما تحوّل إلى عاصفة من نيران، وتهاوت أشباح أمام أعيننا.

كانت شهقات الرشاشات تقترب منا، فأشرت على الإسكافي بإغلاق دكانه، فأزلج الباب، دون أن ينبس كلمة، وانبطحنا على البلاط.

كنت أسمع الهرج الذي يغور في الزقاق. وأتذكر أنني لم أشعر بالخوف. كنت هادئا، بارداً متطلعا إلى ما سيحدث. وكانت الثواني تتوالى في بطء شديد.

لحظتئذ رجّت الباب ضربات قوية كأنها تحاول اقتلاعها. أراد الإسكافي أن يفتح فسألني بعينيه، وأشرت إليه ألا يتحرك. تضاعفت الضربات وأصبحت، أكثر فأكثر، ملحاحة ومسعورة. في الأخير، انخلع الباب.

دخل جندي أمسك برفيقي من تلابيبه دون أن يبحث طويلا ثم جرّه إلى خارج الدكان.

وعند العتبة، صوّب ضربة بمؤخر البندقية إلى صدره، فتقيأ، الإسكافي كميات من الدّم، ثم سقط ووجهه متطلع نحو السماء. لمحت حجرة السّلم فوق رأسي فصعدت إليها وتلبّدت. لكن الجندي لم يعد.

انتظرت هناك في الظلمة بالقرب من أكوام الجلد. كنت ألمح من مكاني، عبر خشبتين متباعدتين، جزءاً من الزقاق. وكانت ظلمة المساء تغمرالحانوت من خلل تلك الفجوة. كنت أنظر بدون أن أتحرك وأستنشق رائحة الجلد، والثواني تمرّ.

كان الإعصار قد ابتعد ولم تعد هناك سوى دمدمة مكتومة تتناهى عبر أعماق المدينة.

وقفت ونفضت ثيابي. كان لابد لي أن ألامس جثة الإسكافي وأنا خارج من فرجة الباب المحطّم.

إننا نقبل أن نموت، إلاّ أننا لم نتعوّد بعد على فراق بعضنا البعض.

هذه الليلة، كل شيء صامت فكري والمدينة والحرب، أصحو من نومي وأنظر حولي فيبدو لي كل شيء عبثا. الأطفال يناموں. لماذا هؤلاء الأطفال؟ ماذا يفعلون هنا؟ تملّكتني رغبة في أن أرتدي ملابس وأجري إلى أن أصل المدينة القديمة بالرغم من منع التجوّل.

بعد ذلك عانيت كثيرا قبل أن أعاود النوم. ثم نمت، وأخذ مدّ لا نهاية له يتقاذف رأسي.

خرجت مع تباشير الفجر الأولى. أناس متعجّلون يتوجهون لأشغالهم. دراّجات تمزق وسط الجموع وأجراسها ترنّ. الباعة المتجولون محتشدون فوق الطوارات. وفي "سوق لغزل"، الدكاكين المغلقة الوحيدة هي التي قتل أصحابها. خدوش الرصاص على واجهات المتاجر، والستر الحديدية الممزّقة ما تزال هناك.. لا، لم أحلم: فزجاج النوافذ المكسّر، ولبنات متطايرة تملأ بلاط الرصيف.

وصلت إلى دكّان الإسكافي.

إنه مغلق. تركته أمس مفتوحا وهذا الصباح، وجدت قفلا موضوعا داخل رزّتين مسماريتين، يمسك مصراعي الباب. تأملت الباب لحظة. والإسكافي؟ ماذا فعلوا به؟ دخلت عند التجار المجاورين له، مؤملا أن أعرف شيئا بالإضافة إلى ما أعلم؛ فلم أحصل على كلمة سوى أنه لن تقام له جنازة. كل الجثث التي انتزعت ليلة أمس، ومن بينها جثة الإسكافي، قد حملتها السلطات إلى المقبرة ودفنتها، دون إشعار العائلات. ذهبت أتجوّل، أهيم بدون هدف.

أشعر أنني منفصل عن هذا اليوم العاري يجب أن أفكر. أفكر؟ لكن هذه السماء الفاغرة فاها، هذا الضوء المتراقص، وتلك النكهة المنبعثة من الأشياء، كل ذلك يحول بيني وبين التفكير.

تسكّعت طويلا في الخارج وسرعان ما تنبّهت، بعد قليل إلى أن كل شيء ينبعث منه طعم الدّم ورائحته.

الليل. من جديد يدٌ فظّة توقظني. أصخت السمع عويل يتناهى إليّ من منازل بعيدة. جلبة أخرى مروعة تنتقل من حيّ لحيّ. طلقات نارية تنبجس، تتخللها أصوات الرشاشات. أتسمّع بدون أن تصدر عني حركة، حابسا أنفاسي. صيحات الألم والرعب تلك، صادرة عن نسوة ورجال. ثمّ أطبق الصمت. أغمضت عيني. باستطاعة حيوانات "يوم الحشر" أن تأتي لتطوف بالمعمورة.

بعض السيارات فقط تخور على البعد، وضجيجها يتلاشى أيضا.

الصباح. سماء مغسولة بزرقة كحوليّة، وضياء يدير الرأس. لا أحد يتجّه لقضاء مشاغله بدون أن يكون قلبه فريسة لنفاد الصبر. جثث مغتالة اكتشفت ورميت بالقرب من أبواب المدينة. عشر جثث، من بينها ثلاث نسوة.

الحرب تمتدّ ويمكن أن تدوم عدة سنوات. لم يعد هناك من يتصور أن بالإمكان أن نعيش حياة خالية من فرقعات البنادق والقنابل الدائمة. همسات تسري لتذيع أنباء رهيبة. قلما أسير في الطريق دون أن أنظر باستمرار إلى الوراء، ودون أن أكون مستعدا لأن أنبطح على الأرض إذا ما رميت قنبلة يدوية أو انطلق انفجار. مجرد رؤية إشارة مشتبهة تجعلني أحتاط فأبتعد مسرعا قبل أن تنتهي. ذلك أن الإنسان عندما يغادر بيته لا يكون متيقّنا من العودة إليه حيّا.

بعض الساحات والأسواق والملتقيات، خصوصا تلك التي توجد بها مراكز الشرطة السرية، أقلعت نهائيا عن المرور منها. وأيضا الأزقة والدروب المقفلة بالأسلاك الشائكة؛ فالمرء لا يمكنه أن يحتمي بها عند وقوع اعتداء: إنه سيكون فيها كأنه داخل مصيدة.

بينما كنا نحن مستسلمين للجلادين، كانت الحرب الحق تدور بعيدا عنا. ودفاعنا الوحيد ضد الإرهاب اليومي نلتمسه في الفوضى وانهيار النظم والقوانين. كنّا قد دفعنا الثمن غاليا ولا يمكننا أن نتردد أو نتقهقر. كان شيء قد بدأ، وهو أفضع من الحرب نفسها. أحيانا أتمنى

أن أصادف الموت خلال أحد الاعتداءات العديدة التي تقع كل يوم: فهذا الدم الذي يغرقنا، ونفايات تلك المذابح يوجعان قلبي ويجعلانني أنظر برعب إلى كل شيء. فجأة، أحسست بجوع شديد إلى الحياة: ظمأ ملحّ لأن أعرف ما سيكون "بعد"، وفي سبيل ذلك أنا مستعد لأن أواجه كلّ بوليس العالم وجنوده! كيف سيعيش أولئك الذين سيفلتون من قبضة الموت؟ ما معنى العودة إلى السلام عندهم؟ لقد فقد العالم كل طعم ولون بالنسبة لنا. كيف سيستطيعون، هم ، أن يعطوه، من جديد، مظهرا إنسانيا؟

كنت قد جلست قبل قليل بمقهى " التيزاوي" عندما باغتتنا دورية جنود فرنسيين وساقتني إلى الداخل مع جميع الزبائن، ويداي مرفوعتان إلى فوق. كنا ملتصقين ببعض لحدّ الاختناق، وكل واحد ينتظر دوره ليفتّش وتُراقب بطاقته الشخصية ثم يوضع فوق "مقلى البطاطا". وكانت فوهات الرشاشات السوداء تنذر بالموت كلّ من يحمله التهور على أن يتحرك، فظللنا بدون حراك وسط ذلك الصمت الذي رافقه هدوء غريب. كنت أقول في نفسي :"لن ينتصروا علينا".

استمرت عمليّة التحقيق ساعة أظهر خلالها كل واحد منا برودة دمه. ثم أطلق سراحنا لنستقبل زوالاً محمّلا بالتهديدات. كان حلقي يوجعني من كثرة الشتائم التي ابتلعتها. وكان منع التجوّل المحدد بالساعة الرابعة والنصف سيفرغ الأزقة عما قليل، فغادرت المقهى. وعوضًا عن أن أقصد البيت مباشرة، فضلت السير قليلاً. كان انتظار قاتل يجمد واجهات المنازل، والناس يسيرون صامتين بخطى حذرة، والمدينة المنطوية على نفسها، اتّشحت بالتعبير الذي تتخذه في أسوء الأيام.

عند نهاية الشارع كانت هضاب "منصورة" الزّرق تنتصب عبر سماء شفافة، وترسل نحو وجهي وعداً ثابتًا بالسعادة. كان بودي أن أطوف بأسوار المدينة وأن أخترق الأبواب و... لو كان ذلك ما يزال ممكنا.

توقفت في تجوالي عند كشك الصحف بساحة دار البلدية حيث أمكنني أن ألقي نظرة على جميع الجرائد دون أن أضطر إلى شرائها لأنني كنت أعرف البائع قليلاً. قرأت أنباء تشبه مانشر بالأمس ثم ذهبت. كنت أسير محاديًا شباك المتحف واقتربت من زاوية الزقاق، وهناك حدث ذلك: شبّ اشتعال مفاجئ: زلزل الجدران من حولي، وجعلني أتهافت على الهواء الذي أحرق وجهي. في نفس اللحظة، تطاير زجاج النوافذ، وانبعثت صيحات من كل الصدور. وفي الساحة المغروسة بأزهار الدلب، كان الناس يهربون صوب كل اتجاه فجريت نحو الطريق الكبيرة التي كانت أقرب إليّ، وفيها كنت أسمع كذلك صيحات ونداءات وأوامر. كان رصاص

الرشاشات يكنس الطريق، ورأيت رجلاً يسقط تحت بصري، ثم امرأة تتدحرج داخل حانك. تجمّد الشارع.

بغتة، ظهرت شاحنات وهي تطلق صفارات الإنذار. توقفت بخشونة وقفز منها مظليّون شاهرين السلاح. أشار إليّ أحدهم له عينان جامدتان، بأن أنصرف، فابتعدت. لكن عند زاوية الزقاق المجاور، أمرني الجنود بالتوقف. توقفت. ثم قررت، وأنا أواجههم ببصري، أن أخطو نحوهم. كنت أتوقع، في كل لحظة، إن يرموني بالرصاص. كنت في منتهى الهدوء، بارداً، مليئا بالكراهية. كنت أقول في نفسي، وأنا أتقدم بصعوبة : "لن أجعلهم يتلذّذون برؤيتي أهين نفسي، قبل أن يقتلوني". كانت هناك وجوه غير مجهولة لدي، بل كانت هناك أيضاً وجوه رفقاء قدماء عرفتهم أيام المدرسة.

صاح بي صوت منبعث من الجماعة:

- لا تتحرك!

رغم ذلك خطوت بضع خطوات، وكان إحساس بالغثيان يسيطر علي. ولم أعرف بالتفصيل ماحدث بعد ذلك، فقد حملوني إلى الساحة بعد أن تلقيت ضربة على القفا. وجدت نفسي بين حشد من الجزائريين المهدّدين. عند المدخل، كانت هناك أجساد ممدّدة، ورجال ميتون أو على وشك الموت. وكان أحد المحتضرين يتمتم عند أقدامنا:

- ساعدوني.. ساعدوني

لم يقم أي أحد بمساعدته. وفي الساحة والأزقة المجاورة كانت مطاردة الإنسان ما تزال مستمرة. كانت أشباح مرتدية الزي العسكري وشاهرة السلاح، تجري وراء أشباح أخرى: بعضها يرفع الأذرع فجأة ويسقط إلى الأمام، ثم يختلط بالتراب الرمادي.

في ذلك الوقت كان رجل خارجًا من المشرب وأشار بأصبعه إلى شخص واقف في الركن، وكان يصيح ويشتم محركًا يديه:

- هو ذا! إنه الذي وضع القنبلة. إنه هو: لقد رأيته!

نظر إليه الآخر دون أن يفهم، ثم ضغط قفّة بالية على معطفه الأسود المتّسخ الذي كانت ياقتاه المدعوكتان ملتصقتين على صدره. وجرى بعض الجنود فأمسكوا بالشخص من تحت ذراعيه. لم يبد أية مقاومة، فقادوه إلى وسط الساحة حيث أفرغوا في صدره وبطنه عيارات

أسلحتهم عدة مرات. سقط الشخص دون أن يرخي قفته البالية.

عندئذ صاح بائع الكتب الذي وشى بالشخص:

-تحيا العدالة!

لا شك في أنه قد أنقذنا ذلك الرجل القصير الذي يبدو من مظهره كأنه كان يعمل بنّاء، وصار حجمه أصغر بعد أن قتل ومدّ وسط الساحة، فظهر، في تلك اللحظة، كأنّما يتحدّى الجميع. لم أستطع أن أنزع نظراتي من صورته، ولا أن أتخلص من وطأة صمته.

بعد ذلك بقليل، سمح لنا بالانصراف. رفع الحصار، وعاد الناس إلى التحرك من جديد: فكان راكبو الدرجات يمرقون بسرعة البرق، والزبائن يدخلون إلى المتاجر بينما يخرج منها آخرون. وأرسل مشتري الشياب القديمة صيحة نوستالجية، ووصل بائع خضر وهو يدفع عربته. لقد انتهى الرعب. لم تعد تطفو سوى رائحة الدم التي كانت تلطخ كل شيء، وتثقل الرأس والقلب. تابعت طريقي وسرت في الزقاق المؤدي إلى حيّنا.

* * *

دائما نفس الشك، ودائما نفس الجنون ونفس الهوّة السحيقة التي تبتلع وجودنا.

هذا الصباح، اكتشف الناس عشرين جثة معروضة في الساحة القديمة. توجهت إليها. كان هناك كثيرون يجرون نحوها. ومن البيوت، تطل وجوه ذات عيون ملتهبة.

بالقرب من الساحة، كان الجنود يصدون السكان ويقيمون الحواجز في كل الأزقة، فلم نتمكن من التقدم كثيراً، وأخذت أدور هنا وهناك.

في تلك اللحظة ظهر أغرب استعراض شهدته مدينتنا. كان مكوّنا فقط من نسوة لا يرتدين الحائك، ومن أطفال. تقدم ذلك السيل الجارف وهو ينشد بأعلى صوت نشيد التحرير. عنف، سعر، ألم، تحدّ.

لم يكن معروفًا ما الذي يدفع هؤلاء الأطفال والنسوة نحو فوهة الرشاشات. كان علم أبيض وأخضر مصنوع من الخرق المزقة، ومربوط برأس عصى، يرفرف فوق رؤوسهم. اصطفّ المظليون حول الساحة: وعند مرور الموكب، أخذت النساء ينزعن قبعات الجنود.

بغتة، انطلق الرصاص. خيّل إليّ أن بصري انطمس. عندئذ أحسسنا نحن الذين كنا نشاهد

النساء والأطفال ونسمع أصواتهم القوية تتصاعد إلى السماء. أحسسنا أننا نغوص في نفس هوّة الموت والدم. وددت أن أجري نحوهم وأن أرفع عقيرتي بالنشيد وليرموني بالرصاص إذا شاؤوا!

صوّبت زوبعة النار نحونا، فتفرق الجميع وتحرك الكلّ وسط الصياح، وركعنا على الأرض.

هالني الثانية صباحا انفجار يزعزع الفراغ؛ ضوضاء تنبعث على البعد. طلقات نارية ترقم الظلام مستثيرة ردوداً نارية متشنّجة. مدرعات تمر، تهز البيوت. ثم لاشيء. لا نسمع بعد شيئا. والصمت يضيف جدرانا أخرى إلى الليل.

يبزغ النهار عبر طراوة قشدية، وتندلق أطنان من الضوء حتى الزيزان ستستسلم للصحو وتعود إلى الحياة صادحة بأغاريدها.ومن العمارات تنطلق مجموعات الأولاد التي تستولي على الشارع.

أمل أخرق يسندني اليوم. ما معنى هذا؟ هل هي الرغبة، رغم كل شيء، في البقاء بعد الإنهيار الشامل؟ إنني مستعد لأن أقسم، سواء صدقتموني أم لم تصدقوا، بأن النجاة والسلام والانتصار كلها ستحقق غداً! مرتجّا وصلبا أنتصب وأمدّ يدي وأشجع الآخرين.

بدأ مهاجرون يأتون إلينا من البادية، جائعين، منهكين، يحملون مع رائحة الأرض نفسا مخيفا، وعنفا أخرس. أفكر في هدوء الحقول التي تحيط بالمدينة وفي التهديد الذي ينطوي عليه ذلك الهدوء؛ بل حتى الأشجار بجمودها وأوراقها الصهباء التي لحستها شعل لامرئية، تبدو كأنها متربّصة.

أن ألتقي النساء عند أبوابهن أو متحلقات في باحة الدار، وأن أسمع همهمة محادثاتهن، فإن ذلك يعطيني انطباعا فريدا بأن لا شيء تغيّر، وبأن لا شي سيتغير؛ مثلما هو حال هذا الصحو الثابت، لا غيوم ولا أمطار ستعكره يوما. ياله من جنون حقيقي هذا الزمن!

أنا ما أزال حراً وحيا. لكنني أتساءل كل يوم عما جعلني أستحق ذلك، ولأي شيء تنفعني الحرية والحياة؟ يستمر إطلاق الرصاص في كل اللحظات، فينصرف ذهني، فجأة، إلى نعيمة، ثم يعود إلى الخطر الكامن داخل كل ثانية من الزمن. إنني أفكر فيها بالليل عندما أكون مفتح العينين وسط الظلمة، وأنا أتسمّع أبسط نأمة تصدر عن المدينة. غير أننا نشعر بأشد الحاجة إليها على الخصوص في الصباح عندما يستيقظ الأطفال. تلك الأصباح الحية، الزرقاء كأنها أصباح الشتاء، هي التي كان بالإمكان أن تشدّني إلى العالم من جديد لو أنني

لم أكن أستيقظ مثلما أنام: القلق مرشوق في قلبي.

الحياة كابوس مخيف، والانتظار يتحول، بصعوبة، إلى تقبّل لما هو حتمي. ببطء، تتسرب إلى نفسي فكرة أنني لن أرى أبدا نعيمة وأنها لن تعود، ولن تخطو بعد داخل هذه الغرفة. ومع ذلك أستمر في الحياة وفي تسمّع ضجيج المنزل وأصواته، وفي الإنصات إلى حكايات الجيران.

عرفنا بعد تلك الحوادث، أياما كثيرة ذات رياح عاصفة. انقضى الخريف وتركت روعته الراحلة المجال لانتشار الدكنة. تصلبت الأشجار ومن فوق أغصانها المبتلة كانت تتراعى سحب دكناء تغمر أرجاء السماء حتى وأنا غارق في يأسي ولا مبالاتي، كنت أفرح بهذا التحول. كانت الأيام الأخيرة لنهاية الفصل قد أصبحت غيرمحتملة بإشعاعها وشفافيتها وصفائها.

بدأ المطر يهطل، فكان في ذلك خلاص لنا. السماء تمطر طويلاً وبدون انقطاع، والمطر يتسرب على مهل إلى بلاد جافة، وحرب الأزقة تخفُّ حدّتها.

وأنا أستعيد تلك الذكريات، أسمع قطرات المطر وكأنها لم تنقطع منذ ذلك الحين. لقد أنفقت أياماً وأسابيع في المدينة المبتلة، أطوف بالمكاتب وأدق أبواباً لاحصرلها من أجل أن أعثر على زوجتي. يخيل إليّ أن ذلك كان بالأمس، أنّه وقع في هذا اليوم نفسه. كل جهودي كانت عبثاً. مايزال المطر يتهاطل في عالم مظلم وفوق أشجار عارية وبيوت مسودّة بفعل المياه. أنظر إلى هذه السماء القريبة المحملة فتنبعث أمام عيني نفس السماء المقفلة لتلك الفترة،. ونفس أشباح المارة. كنت ماأزال أتوفر على نوع من الأمل يدعمني؛ صحيح أنه كان أملاً متصلاً بأشياء بعيدة المنال مما يجعلني اليوم أتردّد في أن أسميه أملاً. كأنما حجرة ألقيت في هاوية، فكنت أنصت إلى جلبة سقوطها اللأمنتهي. كنت أنا نفسي تلك الحجرة؛ وربما كان الأمل الذي كنت أتشبث به هو ألاّ تصل الحجرة إلى القعر.

عندما كان الصحو ينشر ضياءه الأصمّ من حين لآخر، على المدينة، كنت أخرج وأهيم في الأزقة. كنت أحاول أن أهتم بحياة الآخرين لأنني عجزت عن الاهتمام بحياتي. وبذلك لم أعد ألقي بالاً إلى نفسي. وذات صباح باكر، جاء أحدهم إلى البيت يناديني.

لم أكن أعرف جيداً الشخص الذي كان ينتظرني على عتبة الباب ابتعد بي قليلاً ثم بدأ يحدثني بصوت منخفض. أوضح لي أنه منذ قَتْل الإسكافي ظهرت بعض الصعوبات، لأن دكانه كان يحتل موقعا ولم هاماً يتفطّن البوليس إلى ذلك رغم ماحدث. وإذن، يمكن استغلاله من جديد. قال لي:

- لا بد أن علاقتك به كانت قوية، مادمت قد ذهبت في اليوم التالي للمذبحة تسأل جيرانه عمّا آلتْ إليه جثته. ومنذ ذلك الحين لم نجد أحداً يعوضه ويعيد فتح الدكان. لا أحد مألوفاً لدى الجيران. لكن من اللأزم أنْ سترجع ذلك المركز. ألاتريد أنت...؟ أوه، لك الوقت كي تفكر، إننا لا نستعجلك ! بل أنت غير مطالب بإعطاء جواب إذا كان ذلك لايروقك ».

تركت الرجل يمضي في كلامه ريثما أكون عنه فكرة، و أخيراً قلت له:

- هل المفاتيح معك؟

أخرج من جيب سرواله حلقة بها مفتاحان، أخذتها ثم ذهبت، أوقف تيار هذه الذكريات: إن فكر زوجتي وفكر الإسكافي وفكر الآخرين، هو الذي أسندني وساعدني على أن أعيش حتي اليوم. لقد عرفوا من أجل أي شيء ماتوا.

محمد ديب

ترجمة محمد برادة



جان ديجو

تلقي النقد لرواية نوم حواء لمحمد ذيب

ترجمة أحمد منّور

منذ رواية "مايذكره البحر" و "جري على الضفة المتوحشة"، و"هابيل" بشكل خاص، وهي روايات "الباطن" ،عوّد محمد ذيب قراءه على اتباع مسارات "لوحية" في كتابات شعرية ذات طابع استشرافي حسب تعبيره . لقد قام المؤلف بأول رحلة الى "فنلندا" سنة 1975، وأصدر في تلك السنة نفسها مجموعاته الشعرية "الحب في كل مكان" "Omnéros"، متبوعة

بمجموعة "النار الجميلة " "Feu beau Feu" سنة 1997، و" OVIVE" سنة 1978، فكانت تتمحور كلها حول موضوع واحد هو فعل الحب بين عشيق و عشيقته، وقد حاول ان يذهب الى أبعد ما يمكن في القدرات التي تمنحها الكتابة للتعبير عن ذلك (انظر "كتاب الصيغ" (1) Formulaires 1970، قصيد Les pouvoirs)، وفي ذات الوقت نجده يهدي رواية "من يذكره البحر" بعبارة : " الى زوجتي" ، و "النار الجميلة" الى "اللذنبة" ، وهي ذنبة مافتئت تحمل المكان، و تمتلك العاشق، مثل ماهي ممتلكة (بفتح اللام) من جهة أخرى من طرفه، في هجرة يقوم بها كل واحد منهما نحو الأخر، نحو التوحّد .

وأخيرا ظهرت الثلاثية التي أطلق عليها اسم" ثلاثية الشمال"، وهي :" سطوح أرصول" 1985 "ونوم حواء" (1989) و"ثلج من رخام" 1990 إنها تدرج في إطار هذا الامتلاك و الإمتلاك للذنبة، الشيء الذي يؤدي في نهاية الامر إلى الغياب.

منذ "هابيل" خاصة، تخلى ذيب عن يقينياته، وانخرط في رحلة داخلية قوامها التساؤل الدائم عن ذاته نفسها وعن سراالكائنات و الحب العالم، من أكون؟ ماذا يوجد وراء الظواهر المرئية؟ متى نحس بشكل أفضل بحقيقة الاشياء؟ إن للسعادة ثمنا، وإن للتخلص من الشر ثمنا أيضا.

تلتقي رواية "نوم حواء" بنفس "الموتيفات" و العناصر التي تشكلت بأشكال مختلفة من رواية الى أخرى منذ سنة 1946، غير أنه وقع التشديد عليها ابتداء من سنة 1957، في صور مزدوجة لنساء ورجال يتحدثون فيما بينهم، أو يردّون على أنفسهم بأنفسهم، أو يركنون الى الصمت. وأشير هنا بسرعة إلى بعض العلامات والاستعارات مثل: الهوية المفقودة أو الغائمة المعالم، الشر، الاسم الحقيقي المبقى عليه سرا، "الحكم" ساعة الاحتضار حينما يظهر الانسان عاريا على حقيقته، الجنون عند حدود الحياة و الموت، أو حدود الحلم و الواقع، تجربة الشطط العاطفي عند محاولة الحصول على التوحيد الاولي المنقطع،مع احتمال خطرالعذاب الأبدي في تجاوز الحدود، وأخيرا : المرأة الغامضة، خالقة الرجال.

و يكثرذيب من التلميحات و التساؤلات، و التلاعب بشخصياته، ويكثرمن التجول بين الأحلام و الواقع، "حيث يصبح المعنى نفسه-في بعض النصوص-متجولا" حسب تعبير ذيب نفسه.

وأشعاره خاصة، تدفع امكانيات اللغة الى أقصى الحدود، أو الى درجة إنهاك الكلمات، و خطر إفقادها حينئذ أي معنى شعري مثير للعاطفة أثناء القراءة.

لقد بدا محمد ذيب كأكبرأديب في بلاد المغرب، بل إنه لأكبر أديب دون شك، بما أبدع من انتاج غزير، منذ أشعاره الأولى سنة 1946 إلى يومنا هذا، وهو إنتاج ذو وزن ونوعية، وذو طابع نضالي وكفاحي فيما بين الخاصة-من ضمن خاصيات أخرى - التى تقود الأبطال إلى حدود العته والانفلاق أو الغياب.

بعبارة "أرض النهايات" قدم ذيب العدد الذى خصصته مجلة "أوربا" لفنلندا في شهر جوان 1985، ونستطيع، كما يبدُو لي، أن نستعمل هذا التعبير لنصف به إبداعه في الوقت الراهن وموضوعاتيته(Sa thématique)، إنها كتابه النهايات، و"والتجربة - النهاية" في حدذاتها لمحاولة العشاق إعادة خلق الوحدة الانصهارية على غرار حب قيس المجنون لليلى، المجنون الذى فقد نفسه في ذاتها بفعل الحب، وأحب إلى حد الجنون.

تعتبر رواية "نوم حواء" صعبة الولوج بالنسة للجمهور العريض، ولذلك يبدو أنها لم تحقق نجاحا على مستوى المبيعات منذ أن صدرت، وإنه لشيء مؤسف، وعليه، سأتناول موضوع التلقى النقدي لهذه الرواية من خلال دوريات اللغة الفرنسية، ثم أحاول أن أقدم عنها مقاربة، من ضمن مقاربات أخرى يمكن انجازها مستقبلا.

التلقي النقدي للرواية في الدوريات:

إذا أخذت بقصاصات الصحف المرسلة من قبل النشرة المتخصصة (l'Argus) إلى منشورات "سندباد" التى نشرت(1) لثلاثية فإننى لا أجد بها إلا اثني عشر عن الرواية، ولذلك سأضيف إليها تلك التى قمت بجمعها شخصيا، خاصة من الصحافة الجزائرية. وبالتأكيد أن حوالي العشرين عرضا مجتمعة لا تعد إجماعا، ولكنها كافية في الوقت نفسه للقول بأن معلقى الصفحات الأدبية لم يطنبوا في الحديث عنها.

إن هذا النقد الصحفي يكتب بغرض تقديم الأعمال الأدبية للجمهور، وللأعلام والتحريض على القراءة، ولذلك يكتسي نوعا من الأهمية في سوسيولوجيا إنتاج ونشر النص الأدبي. ونستطيع القول بأنه من ضمن حوالى العشرين عرضا المشار اليها، يكتفي النصف منها بتلخيص مكثف وسريع للرواية دون التعرض لما تحتوي عليه من ابتكارات أو تأويلات ممكنة، و ينطبق هذا على الصحف التونسية (جريدة لابريس يوم 89/10/15)، أو المغربية مثل (البيان ليوم 89/10/13)، أو الموريطانية (الشعب ليوم 89/9/24) ،مثل ماينطبق على الدوريات الفرنسية. وفي مقابل هذا، أسجل مقالين جيدين نشرا في الصحيفتين البلجيكيتين" لاليبرتي ديمانش" ليوم 89/8/19، و "بلوم دي بان" ليوم 89/6/21، حيث تلقيان الضوء

على الأسلوب الشامخ للرواية. ويلاحظ معلق صحيفة "بلوم دي بان" من جهة أخرى بأنها "لا تكاد تدرك إلا قليلا عن طريق الفكر"، إذْ لا شي في الرواية "مبين بوضوح"، فالروائي يجهد نفسه لتفادي أي عقدة، بل وللقضاء على أي أثر للصراع. وفعلا، فإن"ألان فانجي" يلاحظ في ليبرتي ديمانش" (بروكسيل)، بأن الرواية "تبدو قليلة الارتباط بالجزائر مسقط رأس المؤلف"، ولكنه يسجل نوعية أسلوبها الرفيع المكثف والرقيق "باعثا أسطورة الحب الخالص"، بلغة بسيطة، واحتشام حقيقي، وأسلوب عصبي متلاحق الانفاس. ويقول المعلق، وهو محق في ذلك «تحت قشر الكلمات يرتج فكر، وتفكير، وحرية، تخيل، وأسطرة (FABULER) الكائن الغامض والكامن في أعماق الملامسات».

وكتب «ميشال فريدمان» في مجلة «جون أفريك» بتاريخ 89/10/30: «أن نوم حواء»، هي رواية الجنون والحب المستحيل، بين كائنين من الاحياء منعزلين إنعزالا لا يرتجى معه لقاء، ففي ذاكرة كل واحد منهما داء مستديم سقاء الكامل.

يروى العاشق حكاية من عهد صباه حيث لا يتحقق له البرء من غلطة ارتكبها إلا «بإعترافه» لأحد "المرابطين"، أما العاشقة من جهتها، فتلمح الى خرافة اسكندنا فيه كلفت فيها المرأة بذنب ولم تستطيع أن تختار بين حبها للذنب و حبها لأسرتها، حيث كانت زوجة وأما.وإذن، فشل الحب بينهما لا يعود الى كونه عربيا وكونها غير ذلك، فالمأساة أعمق من ذلك أو أكثر تعقيدا. إنه يريد أن يقول دون شك: لا يوجد هناك حب سعيد".

وخصصت الصحافة الجزائرية مكانة مهمة للرواية فكتب معلق في مجلة "منبر أكتوبر" (2) الصادرة بتاريخ 89/11/15 وقع بإسم "إلياس"، فتوقف عند آخر روايات ذيب منذ "هابيل "و ذكر أن الأمر يتعلق بـ"شعرية ذات طابع كوني" "Poétique de l'universalité"، و أن هذه الشعرية الكونية تترجم في غالب الأحيان -كمايضيف- بمشاعر الخواء و الحرمان والضياع. إنها تشكل لغزا، كما يضيف مرة أخرى، مقتربا بذلك، دون شك، و بسرعة بعض الشيء، من وجهة نظرنا، لأن لغز الكائنات، كما يبدو لي، حاضر عنده على الدوام. إن "الغياب عن الذات" حسب ما يرى هذا المعلق هو أقوى عند العاشق من"الفناء البدائي في الآخر" حيث لا يبقى في نهاية الأمر سوى "الوعي الفردي في عريه القلق" فعلا إننا إذا راعينا الترتيب الزمنى لظهور المقالات الجزائرية نجد أن أولها ظهر في صحيفة "المجاهد" بتاريخ 89/9/18، موقعا بحرفي م، أ، وهو الأول الذي أشارإلى القصة الروائية الفنلندية "أينو كالاس"، التي تحمل عنوان "خطيبة الذنب" ويلاحظ المعلق ملاحظةمتوفقة حين يقول بأن اختيار الأسماء في الرواية ليس عرضيا، وهذا أمر معروف جيدا عند ذيب.

إن العاشق في هذه الرواية يعيش في منفى مزدوج، في فرنسا، و في بلد آخر شمالي أو قد يكون ببساطة، مكانا في الأعماق، مكانا حميماً. إن فرضية هذا المنفى الداخلي تبدو لي فعلا ملائمة حين يكون على دراية بأعمال ذيب، وفي المقابل يبدو لي أنه ليس ضروريا الالحاح من جهة أخرى على الجزء المتعلق بالحرب، فقد أراد الروائي ببساطة أن يلمح بشكل عابر بأنه جزائري و ليس فنلنديا.

و في جريدة "الجزائر الأحداث" ليوم 89/9/28، يتحدث ناصر أو رمضان عن "يأس مهول"، و لكن يشير أيضا إلى "ظهور نوع من التصوف"، دون أي تحديد لهذا التصوف أو فيما يتمثل. ويقول أيضا إن هناك قراءات متعددة ممكنة للرواية مثل الاقتصاد، الحب، الجغرافيا، أنه من الأفضل أن نكتفي هنا بالمهم الذى هو الحب في أقصى تجليه، المفضي إلى الجنون وإلى العزلة في نهاية الأمر.

ومن جديد نشرت "المجاهد" بتاريخ 89/11/20، مقالا عن الرواية بقلم ج.ب، يلاحظ فيه أن العاشقين "يبتدعان لنفسيهما مصائر على قدر الشرح المفرط الموجود مع الحياة". إن الاجتماع في "زوج" لا يمكن أن يتحقق إلا في الخيال، ليفضي، ولو حتى على هذا الصعيد، إلى استحالة التوحيد الكامل.

و أخيرا نجد ياسمينة سنان في مجلة "المسار المغربي"، عدد ديسمبر 1989، تبرز هذا التميز، وهذا المنفى لدى كل واحد منهما، وتنبه إلى الأسئلة التى يطرحها كل واحد منهما على نفسه إزاء الحب والحياة والوجود الإنساني، و هو بالضبط ما يفعله محمد ذيب، وعلى كل، فإن الأهم قد قيل، ولكن من الواضح أن مجرد نقد صحفي لا يمكن له أن يلم تماما بكل ما في الرواية من غنى.

مقاربة من الرواية:

في تقديمة لمجلة "أوربا" عن الأدب الفنلدي المشار إليه آنفا، يتحدث محمد ذيب عن تعن رواية "أينو كالاس" (1878 - 1956) التي تحمل عنوان "خطيبة الذئب"، وفي الرواية كذلك فصل بعنوان خطيبة الذئب ولابد من الإنطلاق فيما يبدو لي من هنا (أنظر نوم حواء ص202). لقد وجد ذيبفي القصة نقطة تثبيث لينطلق منها إلى تحول العشيقة إلى ذئبة، بسبب حبها المدله للذئب.

تمتد القصة على حوالى ثمانين صفحة، وهي بإيجاز شديد قصة امرأة سكنتها روح الغابة لفرط ما اقتفت آثار الرجل الذئب (Le loup - garou) ،وحينما إكتشفها زوجها لم تجد

أمامها سوى اللحاق نهائيا بذئاب الغابة، ثم تعود بعد حين إلى البشر لتضع مولودها، حيث لجأت إلى فرن تجفيف، و هناك إحرقها سكان القرية حية مع مولودها. أما الزوج من جهته فلم يكن أمامه إلا أن يتم الطقوس اللازمة لخلاص روحه، حيث أنه كان يعيش مع إمرأة ملعونة.

هذه الأسطورة القروسطية تتموضع فى جو الخلاص المسيحي أو اللعنة الأبدية، و في سياق أوسع فلكلوري كوني للحكايات و بتعبير أدق، من مثل حكاية "الجميلة والوحش"، و بنظرة أوسع،في إطار الأسطورة النفسانية المعروفة في بلاد المغرب أيضا. فالمرأة تستجيب لاغراء الذئب وتسلم نفسها للشيطان (المرموز إليه هنا بالذئب المفترس)، وتترك أهلها، وتصبح منذ تلك اللحظة تشكل مع روح الغابة كائنا واحداً.

وبطبيعة الحال، فقد أمكننا التعرف على أسطورة الذؤابة (أي تحول الانسان إلى ذئب (LA LYCANTHROPIE)، في هذه الخرافة الشمالية، حيث تعيش المرأة في أمبراطورية الشيطان حياتين: حياة انسانية، وحياة ذئبية، وتكون مسكونة من ذات نفسها لنفسها، لكنها تعود ذات يوم إلى بيتها فيناديها زوجها باسمها الذى عمّدت به فيتبددُ مفعول السحر في الحين، بيد أن الحقد الشعبي يظل يلاحقها فتحرق كما تحرق الساحرات.

إن هذه الخرافة بما فيها من غرابة لايمكن إلا أن تكون قد نالت اعجاب «ذيب»، فاحتفظ منها بالدليل الأساسي ألا وهو تحول العاشقة الى ذئبة بفعل حبها للذئب. فبسقوطها في إغراء اللذة المطلقة مع الوحش انساقت الجميلة إلى اللعنة.

وقد جاء في خرافة الجميلة والوحش «أن الجملية بنطقها لعبارات الحب هي التى أحبت الوحش في وضعه القَبْلي أي قبل أن يتحول إلى وضعية "الذؤابة"، أما في رواية ذيب فإن الجميلة هي التى تتحول إلى وحش، ولكنها حين تسمع اسمها الذى عمّدت به تفقد في الحين مظهرها الحيواني، غير أنها تظل في ذات الوقت موسومة بطابع الوحش، أي باستسلامها لشيطان روحها وجسدها».

لقد شكل الروائي بطريقته الخاصة هذا التحول دون أن يبني أية عقدة روائية. وباقتصاري على الأهم في عمله فقد توقفت عند عدة عناصر، وهي عناصر غالبا ماكانت ترد في رواياته الاستبطانية كدلالة الأسماء الأعلام لكائنات مزدوجة، وكالهجرة نحو التوحد والاندماج في الذات وأخيرا معاينة لغز من الألغاز دائم الحضور.

فبخصوص العنصر الأول نجد في هذا العمل التخيلي «أنا المدعوة فانيا» و«أنا المدعوة صلح» فلكليهما اسم، وهذه التسمية هي تلك المتعلقة بالكائنات المزدوجة (مثل مانجد في

الروايات السابقة)، إنها تحمل في أحد وجهيها النور وفي الآخر الظل، تدعى المرأة "فانيا" وهو اسم روسي الأصل، كما دكرلي محمد ذيب، ولكنه لم يعد متداولا اليوم، وهي متزوجة من "أوليغ"، ولم تعد تشعر نحوه بأي حب، رزقت منه بولد سمي"ليكس" وهو مايحيل على قانون الزوج الشرعي)، وقد وقعت في حب "صلح" (ترى هل فيه تذكير باسم "صالح" ومايعنيه من نزاهة ولين الجانب)، إنها تعتقد أنها تحبه، ولكنها في الواقع تحب الذئب فيه لأن له جانبا آخر هو الجانب الذئبي (ذيب)، ومن حبها للذئب تتحول بشكل رمزي الى ذئبة.

كانت مدرّسة في "فنلدا" وجاءت إلى مقاطعة "النورماندي" ثم رجعت، ثم عادت ثانية، وفي نهاية تيهانها لم تجد سوى الجنون والانغلاق على الذات. وكما هو الحال في رواية "هابيل" حين نجد ليلي تهيم بهابيل الى درجة الجنون ويهيم بها بدوره إلى حد الجنون، لفرط تعلقها به، وامتلاكها له، وحرمانها منه، كذلك الشأن هنا في "نوم حواء" حيث يتعاقب الامتلاك والحرمان.

وقد كان لدي افتراض أن اسم "فانيا" يمكن أن يكون تذكيرا بمعنى «الفناء» في الحبيب بالمعنى الذى نجده في التصوف الاسلامي (وهو العنصر الثاني الذي أشرت إليه آنفا)، وهو حالة ذوبان المتصوفين في تجربة التوحد الإرادي في الحب مع المطلق، كشهادة على حضوره الحميمي، أي (وحدة الوجود)، غير أن محمد ذيب قال لي بأنه لم يفكر في ذلك، ومع هذا فإني مازلت أعتقد أن افتراضي صحيح.

تمسخ "فانيا" في هيئة ذئبة، لكن "صلح" بدوره يعاد خلقه بواسطة المرأة، ويبعث الذئب في شخصه الكامل الهينة، بواسطة الحب الذي تغمره الجميلة به. ويقول الروائي ضمنيا مامعناه «لابد أن يهاجر كل واحد منا نحو الآخر» وذلك حين يقول لقد انتقلت يا"فانيا" من إنيتي إلى انيتك، لابد أننا كنا في وقت من الأوقات كائنا " واحداً"، وشخصا لاثنين، ولايهم ماعساه يكون الشخص الثاني الآخر (...) لقد كنا توأمين يشكل الواحد منّا مرآة الآخر، وصورته المنعكسة في المرآة (...) فلتمضي أنت حتى تكوني أنا، ولأمض أنا في الاتجاه المعاكس حتى أكون أنت» (ص 195).

ليس هناك اسم لهذا المخلوق الجديد المتوحد، والتلفظ به ممنوع على أية حال. ومن أجل تبرير رؤيته في وحدة الحب ومكانة المرأة يستنجد ذيب بابن عربي حيث يقول «إن المطلق الذى يتمظهر في شكل المرأة هو عامل فعال لأنه يمارس رقابة كلية على المبدأ الأنثوي لدى الرجل، أي على روحه (...) فيصبح الرجل طائعا ومخلصا للمطلق كما يتمظهر في امرأة (...) ولهذا فإن المرأة خلاقة في اللا مخلوق(196) ويبدو أن ذيب ينزع القداسة في هذا المقطع لابن

عربي من كلمة (L` ABSOLU: المطلق) حين يكتبها بحرف صغير (a)، أما كان ينبغي أن يكتبها بحرف كبير (A)؟ على أية حال نتعرف في الصفحتين 195 و196 من الرواية على أحد المفاتيح الذى هو مفتاح "الخنوثة"، أو التلاحم داخل الكائن الواحد بين المذكر والمؤنث وهو موضوع محبب إلى نفس الكاتب، أي موضوع نشور الرجل في المرأة، أو "المؤنث الخلاق" الذى يتحدث عنه المستشرق "هنري كوربان" في كتابه الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي" (باريس 1958).

ويبدو القدر كأنه يدفع كلا المحبين، وبشكل لايمكن تفاديه، إلى قضاء محتوم! أفلا يعتبر جنونًا أن يحاول المرء مواجهة القدر؟ بلى، "إنه لشقاء أبدي" حسب العبارات التي جاءت في الرواية.

وفي هذا اللعب بالمستخلفين (LES DOUBLES) وبالأقنعة، فإن ذلك لايبلغ درجة الظل الملغز (العنصر الثالث المشار إليه آنفا)، الذى يكون إما دابة ملعونة أو ملاكًا حاميا (تماشيا مع "الروح التى غمرته بظلها" لكتابات يحلو لذيب الاستشهاد بها).

هل في الإمكان الوصول إلى الصورة المثلى للمرآة في هجرة المحبين هذه نحو بعضهما البعض؟ «إننى أنا الآخر والآخر هو أنا» يريد أن يقول العشاق، كقول الحلاج والأنصاري عن تجربة فناء ذاتهما في الذات المثلى، حين كانا يسعيان في تحقيق نيتهما في حب المطلق: وكأن منطقية ذيب أقفلت، وهو غير مهيا لكشف مكنون نظرته المعقدة بواسطة أوهامه الشبه باطنية (السرية) أحيانا. إنه وهو نفسه يصارع ضد قتامة اللغة"، وضد خداع المظاهر وسر الأسماء. فليس الكل إلا "مظهرا إنسانيا" (على شاكلة النبا الذي بلّغت به مريم في القرآن، حيث أرسل إليها روح القدس في هيئة إنسانية)، وهكذا يلعب ذيب على عدة مفاتيح بما في ذلك مفتاح الأسطورة، غير أننا سرعان مانصطدم بالمظاهر، ومن غير الممكن المضي أبعد من تلك المظاهر، أوكشف سر هذا البعث المتجدد للذئب من قبل الذئبة، مع أن في ذلك نوعًا من التخلص الذائب من الوحش، أو من "الرجل العجوز" (حسب تعبير هابيل)، او من الظل في حذذاته، ليبعث في عريه، واذن في حقيقته، وليسمَّى في النهاية بما هو عليه في حقيقة أمره بعيدا عن المظاهر.

وأخيرا، لابد من أن نضع في الاعتبار أن الغموض موجود في كل مكان، وهو موجود قبل كل شيء في المتحابين، وأن الغرابة في كل مكان. وإذا كان الخلاص يكمن في الدماج في الذات من جديد، أي اندماج المذكر والمؤنث في ذاته، وفي الاكتمال الأصلى الضائع (أوفي المطلق، بتعبير آخر)، فإن التجربة من جهة أخرى لايمكن لها أن تدفع إلى مداها الأقصى،فكل

واحد يظل من الناحية الفعلية في فرديته، وفي قدره:

«فانيا، لقد أردت أن تجابهي القدر بالقوة وتحببينني، في حين أنه لايمكن لنا أن نجابه القدر (...) إنه هو ذلك الذنب الذي انقض عليك» ص 222.

إننا إذن لانقاوم قتامة مايستعصي على القول، ولانكشف ماهو "من هناك" من "عالم آخر" ، أو بتعبير مختصراً السر الغامض. إن الوضع الإنساني محكوم بحدود، لايمكن لنا أن ننتهكَ الشرع ولا أن نتخطى الحدود(1)، ومعرفة ماوراءً الدّني" ممنوع، لذا يجب الاكتفاء بالمظاهر، والابقاء على السر الغامض. وإن المضي إلى أبعد من ذلك هو سقوط في المغالاة إزاء الخالق، أي في التجربة الشيطانية، ومن ثمة السقوط في اللعنة الأبدية مثل "خطيبة الذنب".

وأضيف، أن «فانيا» تبقى من الشمال، و«صبح» من الجنوب، أو «أرصول» (بلد الذهب والشمس) (2)، وهو في الوقت ذاته بعيد عن بلد الشمس يعيش في المنفى والتيه.

إن ذيب في ثلاثيته الشمالية يرسم علامات تذكريجدوره، وبما احتفظ به في الذاكرة، غير أن ذات المبعد فيه تعمل دوما على خلط المسالك والأزمنة أمامه. (فالأبطال لايوجد لديهم ساعات)، والمغامريلا زمن محدد، والأجوبة على الأخص لا تعطى واضحة، والعلامات االمميزة غير ثابتة في أماكنها، والإحالات غير دقيقة. وهكذا تنتهي الأمور في رواية «سطح أرصول» إلى النسيان وفي هذه الرواية إلى الجنون وإلى الغياب، وفي نهاية رواية «ثلج الرخام» إلى صوت متفرد ما يفتأ يتحدث إلى نفسه وعن نفسه أمام الواجهة البيضاء للزمن. أألاينبغي أن نضرب صفحا عن قراءة الورقة البيضاء؟ تلك التى جاء فيها «إن المتكلم لا يعدو أن يكون مجرد صوت، وأنه لا يحيا إلا داخل ذلك الصوت». ص 216.

* * *

عندما ماقمت سنة 1981 بتحليل آخر روايات محمد ذيب بما في ذلك روايته " هابيل"، تحدثت عن الغواية الأنسانية فيها (LA PASSION HUMAINE)، وأعود إليها هنا لأشير بأن الروائي - الراوي قد جعل أبطاله في نهاية "نوم حواء" كما في نهاية «ثلج الرخام» يحيون إحدى الغوايات، أماضمير المتكلم (JE) فقد ظل هو ذاته رغم تحوله إلى الغير، وبلا انقطاع ، طوال مساره بحثا عن حقيقته، لاعبابمراياه، متسائلا من أكون؟ وقد تردد صداه بشكل جيد في بيت غاستون ميرون حينما يقول :

« إن ضمائرنا مشته في حطام مرايانا »

ولكن المرآة (MIRROIR) حين تتحطم فإنها تتحول إلى (MOUROIR) (أي مرآة الغرام) حسب الصورة التي تخيلها ذيب في « ثلج الرخام ».

تري، هل هناك شيء يضمن لصاحبه البقاء كبقائه في عمل فني؟

توضيح من المترجم

(1) وردت الكلمة في الأصل بالعربية.

(2) الكلمة منحوتة من كلمتي OR و SOLEIL (الذهب والشمس).



د. واسيني الأعرج

بعض عناصر تأويل الفضاء الروائي في إغفاءات حواء لمحمد ديب

لاتنوي هذه المقاربة أن تقيم دراسة كاملة عن متجليات الفضاء الروائي عند محمد ديب. لأن ذلك يقتضي حتماً العودة إلى نصوص سابقة ووضعها ضمن نفس مسار الدراسة لأنها تتقاطع معها بشكل حميمي. ويمكن أن نستحضر للتمثيل فقط نص «هابيل» الذي يحيل عليه هذا النص في الكثير من عناصره البنيوية والإيحائية. فالانتقال من «هابيل» إلى «حواء» ليس أمراً اعتباطيا على صعيد الكتابة. وإذا كان من ثلاثية ستنشأ مستقبلا. أعتقد أن هذين النصين يشكلان جزئيها الأول والثاني*

إذن، فهدف هذه المقاربة، هو ملامسة بعض عناصر الفضاء الروائي التي تتحكم في هذا النص وتعطيه ظلال التمايز في الكتابة. وهذه صفة عند محمد ديب. فهو من نص إلى نص، يمارس القطيعة ويبحث في الوقت ذاته عن عناصر الاستمرار. إذ لاتقف الكتابة عند محمد ديب، عند حدود المأزق، إلالتتجاوزه من جديد. المأزق الذي يحاول أن يقطع مع الخطاب الوطني الذي يتحول أثناء الكتابة إلى مجرد لغة داخل الذاكرة ولكن كتابة محمد ديب "تتحدث s'actualise" وتتجدد انطلاقا من مأزق الكتابة ذاته. فالقطيعة مع الوطن أحدثت شرخاً داخل الذاكرة ولكنها في الوقت نفسه عمقت حس الكتابة الروائية. فهي تشكل مآله الأول والأخير. والبحث عن المصالحة مع الآخر حضاريًا، لاتميل إلا إلى مزيد من الارتكان إلى الداخل

ومسامته بهدوء بعيداً عن لغة الحماس والنقد، وبحثا عن لغة تحترق على نار هادئة لتجد تشكلاتها المختلفة داخل نصوصه الروائية.

-1- وعندما نحاول أن نلامس نص «إغفاءات حواء» le sommeil d'Eve سنجد استمرارية لتساؤلات هابيل. وقطيعة تكاد تكون واضحة مع هو اجس "عيني" وناس "دار سبيطار" و«فلاحي بني بوبلان». وعمر، وكومندار، وعكاشة وغيرهم. وحتى عندما يستحضر هذا الخطاب(1) فهو يبدو بعيداً لا عن الرواية وأجوائها ولكن عن صلح ذاتي. عالم تحول إلى مجموعة من الرموز بدأت تمحي بفعل الزمن وتنشأ مكانها رموز أخرى مرتبطة بفضاءات اجتماعية ونفسية جديدة. ولايتذكرها إلاّ في اللحظات التي تعيده مجبراً إلى، منبعه الأول من خلال الكلمات التي أوصلتها له فاينه عن والدها الذي لايرى فيه أكثر من الشتيمة التقليدية «يهودي-عربي» وبالرغم من محدودية ذكر هذه الكلمات من حيث المظهر إلا أنه في النص يمكننا أن ندفع بالدلالات إلى أقصاها لفهم العودة إلى الماضي الذي يريده صلح لأنه مآل ويريد أن يهرب منه كذلك لأنه ليس له بمعنى الكلمة.

-عنوان النص«إغفاءات حواء» لايحيل على الفردية. أو على حالة شخصية بالرغم من تفردها. ولكن اسم «حواء» يعطيها معناها الإنساني العام. فاينة FAINA بهذا المعنى، ليست الدلالة المباشرة للفرد ولكنها المرأة التي ورثت الجحيم من الجنة (العشق) الذي تحوّل في النهاية إلى جنون. أي إلى قطيعة مع اللغة المباشرة، والعيش داخل. لغة الصمت التي يحولها السارد إلى لغة للقص. أليس الجنون سوى محاولة للعودة إلى الداخل. العودة إلى الصمت. أي إلى الطفولة في كل غفواناتها التي تملك الإحساس أكثر مما تملك التعبير؟؟ من هنا نجد تبريرات متعددة لحبها "لألكس" ابنها من «أليغ» ومحاولة مقارنته دائما بـ«صلح» بالرغم من بعد إمكانية التشبيه. ألكس طفولتها التي تبحث عن تعبيراتها داخل مجموعة من الرموز التي احتلت الذاكرة.

-أ- ينفتح نص «إغفاءات حواء» على الليل من خلال الجملة البدئية:

"Il fait déjà nuit, c'est moi: FAINA"(1) أي باستحضار حالة الصمت واستعادة الكآبة المتكررة، وليس على النوم.لان النوم في هذه الرواية لاوجود له مطلقا. كلها كوابيس وحالات من الشعر والفرح تستحضر بين الإغفاءة والإغفاءة. وداخل هذا الصمت تفقد لغة النثر مبرر وجودها، محدثة قطيعة مع دلالاتها القديمة، ومتيحة الفرصة "أمام دلالات واسعة تفقد الدال اللغوي مدلولاته التقليدية من خلال عمليات الانزياح-Les ECARTEMENTS المتكررة لتنتقل إلى اللغة من النثر إلى الشعر. أي إلى لغة الصمت. لأن القارئ كفاعلية تعطي للنص بعض مبررات وجوده يفقد مشدوها أمام هذه اللغة

التي فقدت دلالاتها التقليدية.ويصبح الصمت عدوى إذ على القارئ أن يدخل في لحظات التأمل الواسع لاداخل أحداث القصة وتأويلاتها، ولكن داخل اللغة ذاتها.

-ب- وينغلق الجزء الأول من النص «أنا التي اسمها فاينة». على لوعة الإغفاءات والكوابيس. تبدو المسافة مختصرة بين الانفتاح والانغلاق ouverture et fermeture.

الرابط الوحيد بينهما ليس جحيم إحباطات حالات العشق، والحن الصمت يتحول مع فاينة إلى بلاغة.إلى ذكراة مستعصية. إلى حلم. أي إلى استحالة.

-ج- ينفتح القسم الثاني من الرواية «أنا الذي اسمه صلح» على ذهاب فاينة. على مغادرتها النزل-«FAINA EST REPARTIE»،(2). بعد أن يشحن هذا الذهاب بمجموعة من الدلالات التي تعيدنا إلى الأصل الأول المرتبط بخسران الحياة وعيش حالات العشق داخل الكوابيس. والسقوط في الذكراة من جديد والغوص في حوارداخلي عميق يبحث عن أجمل الكلمات لتجاوز مأساة الحاضر- هذا مآل الكتابة والكاتب. إذ، إذا خرجنا إلى عناصر خارج نصية، سنجد أن الحالة ليست فقط حالة حواء ولكنها حالة «أدم» -الكاتب الذي لاتنقذه إلا اللغة. فتقريب التشابه البعيد، وجعله إمكانية قائمة بين شكل صلح، وشكل فاينة. بل تحويلها إلى شخص واحد، يجيب عن بعض الأسئلة الممكنة حين نغادر النص لتتجه إلى الكاتب.

-د- وينغلق النص في الأخير على إدراك استحالة العودة. استحالة قيام العلاقة في مثاليتها العشقية كما لامسها ابن عربي الذي يحمله صلح في ذاكرته، بينما تحمل فاينة تفصيلات لوحة «الساغا-SAGA» أو خرافة عشيقة الذئب التي تقبل التحول إلى ذئبة من أجل التمكن من عشق الذئب(1). فاينة هي الذئبة، لكن صلح لم يصبح كذلك بالرغم من محاولاته المتعددة: "حاولت أن تجبري القدر يافاينة وتجبّنني. بينما لانستطيع أن نجبر القدر أبدا. يتظاهر بالتنازل في لحظة من اللحظات ولكنه سرعان ما يعود ليضغط من جديد بشكل أفظع. الذئب الذي سحرك إنه هو. وهو هناك، يسكن نفس الأرض التي تسكنينها.(2)»

"Le loup qui s'est emparé de toi c'est lui, et il est lui-bas hantant les mêmes terres que toi (2)"

تحيل هذه المجموعة من الانفتاحات والانغلاقات داخل النص الى مجموعة من التأكيدات على الحالة الصوفية التي هي مزيج من اللذة والألم، الفرح والكآبة، الحلم والكابوس والتي تنتهي بنفس التقابلات. الجنون والحضور. الجنون الذي يعني الغياب داخل الذات والانكسار.

بحثا عن لغة عالية. لغة النبذ والجنون "لغة تملك سلطة غريبة لا يحظى بها أي كلام آخر، سلطة تنطق بحقيقة مخبوءة وتنبئ بالغيب. سلطة تدرك بسذاجتها الحكمة التي قد لا يتأتي للآخرين إدراكها.(3) ينشأ من هذا كله خطاب صوفي تغيب فيه كل الحدود. حدود الجنون والعقل، ويجبرنا على الانصياع له لسلطته وسيادته وخاصيته.

وربما بدفع أكثر للغة الجنون، اعتماداً على حفريات ميشل فوكو، يمكن أن نزيح الكثير من الطلاسمية عن هذا الكلام، ونعطيه مشروعية خاصة، يتجاوز فيها الخطاب العاقل الذي نمطت حدوده والذي قبل أن يستقر داخل الذاكرة عليه أن يخضع لتصدعات وتمفصلات جديدة تلغي عقلانيته وربما تلغي كذلك مرجعيته التي كان يؤوّل من خلالها.

ولهذا فلغة فانية بقدر ماهي ساحرة وشاعرية، فهي لغة مستحيلة بعد تصدع مرجعياتها النثرية واستبدالها بمرجعيات شعرية تصنع الدال والمدلول وسط شبكة من الأسئلة والتأملات الجديدة التي توازي الصمت الذي فرض أجواء على القارئ نص «إغفاءات حواء».

* وتحيل كذلك هذه التحولات في حالات الانفتاح والانغلاق في الرواية في القسم الثاني الخاص بـ «صلح» إلى الماضي، لا لاستنفاده جاهزاً، ولكن لتفتيت عناصره وبناء المكسور، وبعث الحياة في الميت. أي محاولة تجاوز العضلات الاستحالة التي تؤدي بدورها في نهاية المطاف إلى لمس الحقيقة الجديدة. أنه ليس الذئب. ولكن الذائب معها (أوليغ). من تراثها وحياتها وذاكرتها. وينتهي هذا كله بصلح إلى الدخول نهائياً إلى الذاكرة واختيار العيش في الداخل بصمت.

فانية وصلح، يتضح من خلال هذا كله، أنهما يتبادلان أدوار الجنون. إذ تسافر فانية إلى ألمانيا بعد إحساسها بالشفاء، مع إبنها أليكس وزوجها أوليغ، وتتحول حالتها المرضية (؟؟) إلى مجرد حالة إسقاط في بطاقة بريدية تجسد لوحة SAGA لـ HUGO SIMBERG ، بينما ينتقل هو «صلح» إلى حالة عالية من الصمت والعودة إلى الداخل. حيث يتحول هذا الداخل إلى وطن للكلمات

داخل لغة تغيبه وتستعيده بعد استحالة التصالح. فيأخذ صلح مكان حواء في الجنون ليؤكد مرة أخرى مقولة ابن عربي من أن حواء هي الأصل وأدم مخلوقها. هي التي خلقته ومزقته وأعادت خلقه. حتى ترتيب الفصول لم يكن إعتباطيا حواء أولاً وصلح ثانيا.

* وعندما نبحث داخل هذا المجال عن سيميائية الأسماء، يحيلنا اسم صلح إلى مجموعة من الدلالات الحية التي تجعل من القطيعة إمكانية قائمة.

* فهنا يبدو أن في أقصى درجات التناقض الذي لايمكن أن تسقيم العلاقة في حضوره

بالرغم من التقاطعات الموجودة داخل الفضاء الروائي إلا أنها تقاطعات تسيّر الأحداث باتجاه القطيعة وليس باتجاه الاندماج الكلي كما يتمظهر ذلك في الانفتاحات الأولى للنص.

وفي السياق نفسه، عندما نبحث في مجالات سيميائية الأسماء، يحيلنا اسم صلح إلى مجموعة من الأفتراضات وإلى مجموعة من الدلالات الحية التي تحمل من القطيعة إمكانية قائمة بشكل واضح. أي البحث المستميت عن تصالح مستحيل مع الواقع الذي يعيشه بعمق ولكن الذي يقوده نحو نهايات الجنون بعمق كبير كذلك. حتى محاولة إصلاح الأشياء المكسورة وإقامة حياة عاطفية متوازنة داخل هذا الاختلاف العميق لايؤدي بدوره إلاّ إلى مجموعة متزايدة من الاندفاعات المتسارعة نحو اختيار الصمت كحل نهائي. كالدال المباشر«صلح» ينتقل إلى خلق مجموعة من الفضاءات التي قد تتجاوز المجهول المباشر للكلمة ذاتها أثناء عملية التماري في البحث عن مكونات الكلمة الأصل «صلح» حتى الانزياحات اللغوية التي كسرت المسار النثري للخطاب ودفعت به الى البحث عن إيماءاته وإيحاءاته داخل الحالة الصوفية ذاتها كانت تعمل على خلق علاقاتها اللغوية الجديدة والمتميزة. القطيعة مع الوطن. هي قطيعة مع اللغة التي صيغ بها الوطن في الفترات السابقة.. بحثا عن وطن جديد لا داخل الخطاب الجاهز ولكن داخل لغة مستحيلة لاتجد الوطن رلاتقيبه من جديد. فانية بين ألمانيا وفرنسا وفلندا وطنها الأصلي، وهو بين وطن لايملكه ووطن تحوّل إلى منفى في داخله. بين مسافتين. الأولى وهم، والثانية وهم، والوهمان يبنيان داخل وهم ثالث هو اللغة. الوطن لاملامح له سوى اللغة. حتى حالات العشق المليئة بالإشراقات (الأنوار التي تتكرر كثيرا في الرواية (1)) لايمكنها داخل هذه الأجواء إلا أن تكون وهمًا رائعًا. لانلمسه ولكننا نعيشه بعمق كبير. حب الوطن. حب المرأة. وطن غير موجود وامرأة تعيش داخلها وألم يتحول إلى ذكراة، وذكراة تتحوّل إلى لغة. أليس هذا أقصى درجات العشق. أليست الصوفية سوى تحويل المعشوق إلى لغة؟؟!

فهل هي إذن إغفاءة حواء أم آدم، أم كليهما؟!

ففضاء هذه الرواية، لا يتكون مباشرة من مجموع الوقائع، والأحداث، والشخصيات، وغيرها، ولكن من الكسورات الموجودة في الداخل التي تحولها لغة الشعر إلى إفضاءات غنية بالدلالات. هذه الدلالات التي تتحول داخل الخطاب المنشأ في هذا الفضاء الذي تصنعه فانية وصلح بعلاقاتهما بالحياة والوطن والطبيعة، تنظم حركة النص. فهي في مظهرها الخارجي تبدو كأنها مجرد عكس بسيط لأشواق خارج نصية HORS TEXTE(2) ولكنها أكثر عمقًا من ذلك كله. فالفضاء، هنا نصيّ، إذ يولي جانباً أقصى للغة لغة القص والكتابة مختلفًا في ذلك في الفضاء المرجعي -Espace referentiel حتى عندما يحاول القارئ

إرجاع نص «إغفاءات - حواء» إلى مرجعية الحقيقة، فهو يخفق. لأن اللغة المنجزة تقف بينها وبين عملية التحويل هذه والمستحيلة. وتعطي طوبوغرافيتها الأدبية الخاصة والمتميزة إلى تجعل من الفضاء الروائي فضاء مزدوجا، معلقاً داخل اللغة، ومفتوحًا داخل الحلم والتأويل.

تنتفي علاقات الفضاء الخارجي بانتفاء الدلالات التقليدية للغة رواية «إغفاءات حواء» وهو ما أعطى إمكانية كبيرة لتشييد وتأسيس عالم التمايز في هذه الرواية في لغتها التي قربت المستحيل. بإنطاق المجنون وتحويل الصمت إلى بلاغة.

حتى وصف الطبيعة الذي تحول إلى هاجس مركزي بالنسبة لصلح، ليس عالمًا طبيعيًا ملموسًا، ولكنه عبارة عن ألوان. وأشعة وإشراقات ورموز منعكسة في داخله عن طريق اللغة التي صارت مهربا لصلح. لغة شفافة وممتلئة يتم من خلالها تجسيد الفضاء الروائي من خلال إجراءات وصفية اختارها الكاتب لتعميق الحالة التي مزقها بين طرفي هذا الفضاء الأساسيين: فانية وصلح من هنا فهذا الفضاء الروائي لايقرأ مباشرة، ولايمكن قراءته كذلك، إلا إنطلاقًا من التأويل الذي يجعله أمراً ممكنًا فهو (الفضاء) يحتاج حتما إلى القراءة المبنية والمؤسسة على المعرفة والشعر (على العقل والجنون) لكي تستطيع أن تنجز مشروعها في فعل القراءة. فالطبيعة مثلاً(1) قد لا تكون مقصودة لذاتها ولكنها لاختزال (اقتصاد) الحالات الوجدانية التي تعبر عن أشواق فانية وصلح. وهو ماأعطى لفضاء رواية «إغفاءات حواء إمكانية الارتباط الحميمة بوظيفة العمل وقراءته في أفق متعدد يفتح إمكانات واسعة أمام فعل التأويل

د. واسيني الأعرج

جامعة الجزائر



الروائي العراقي الراحل

غائب طعمة فرمان

كلمة في روائي عظيم



نحتفل اليوم بذكرى كاتب جزائري عربي شاءت الظروف أن يكتب بلغة غير لغته الاصلية. وماعدا ذلك كانت كل شخصية من شخصيات رواياته، كل فكرة من أفكاره، كل مطمح من مطامحه نتائج وطنه الأم : الجزائر

ومحمد ديب، كاتبنا الرائع، كان يعرف أن الوطن ليس إلا الارض التي ولد فيها، ونشاد، فيها أمه وأهله، وجيرانه وخلانه، وحتى أولئك الذين يختلف معهم في هذا الأمر أو ذالك. ومن خلال هذه الارض، هذا العطف تلمس طريقه إلى معرفة اصدقاء جدد، وأوطان أخرى، وعرف ماهي العائلة الانسانية. . وهذا هو المنطلق الصحيح، في رأيي، المعرفة كل ماهو إنساني نبيل يرشح بين البشر..

إذن، فان محمد ديب، أولا، ينتمي إلينا، الى الجزائر، الى العالم العربي بأسره

ولهذا يخيّل اليّ أن . . الدار الكبيرة . . مثلا تنتمي قبل كل شيء، الى الروح والبيئة التي كتب بها وعنهما طه حسين كتابيه الرائعين "المعذبون في الارض"

و"الايام" مثلما كتب نجيب محفوظ "زقاق المدق" و"خان الخليلي" وحنّا مينة "المصابيح الزرق"، مثلما تنتمي الى ماكتبه أدباء الجزائر المبدعون وما يكتبونه الآن، تنتمي إلى حصيلة مانعتز به من ثقافتنا العربية . . . تنتمي الى الجزائر الحقيقية الاصلية . . . المصوّرة بصدق وإخلاص وحرارة . . . إضافة، أو بسبب ذلك بالذات، هي القاسم المشترك لعل مايجعلنا همنا الشرقي، همنا العربي... القاسم قد يكون ذلك التلاحم العجيب في المصائر، هذا النادي الذي قد يكون تاما في غمط الحقوق أو انعدامها أوالتهاون بها، أو السعي الدؤوب لنيلها . . . .ربما هوالنضال اليومي المضمن في سبيل كل الاشياء البسيطة التي تؤلف أبسط حقوق الانسان، واقل ندرة في واقعنا المعاش

أو ربما . . .

لا ادري . . .

قد تكون . . "الدار الكبيرة" هي الدار الاوسع إنتشارا في عالمنا العربي، مشرقه ومغربه، هي البوتقه التي تصهرنا في طفولتنا وتصاحبنا مراحل كثيرة من أعمارنا.

ومن منا لم يعش في بيت مثل بيت السبيطار أوبيت يجاوره، أوله أصدقاء فيه، بيت استوقفه في مرحلة عميقة الجذور في نفسه، جعله يتوقف، ويفكرّ ويتجمع الذكرى .

العجيب أن أمثال دار السبيطار واسعة الانتشار في عالمنا العربي حتى أكثر من المقاهي و الحانات . . .

أنا أيضا تورطت أو كتب لي القدر أن أصف داراً مثل هذه الدار سميته "الخان" في أول رواية لي كتبتها منذ 26 سنة، وأعني بها. . النخلة والجيران . . . .وأمثال الخان كانت موجودة في بغداد، وربما لاتزال.

لا أظن أنني كنت مطلعا على "الدار عام 1968 ترجمة الاستاذ سامي الدروبي .

. وكان يبدو أن لكل من داره الخاصة التي تشبه دار سبيطار او الخان .

ربما نحن العرب، ورثنا هذا الحنين للدار الاولى من أسلافنا . . العربي القديم كان يحن الى داره الاولى مثل حنينه الى حبه الأول.

ومن يدري؟ فقد يكون الحنين الى الدار الاولى شائعا بين كل الشعوب، لا سيما تلك المهددة دائما بفقدانها سواء من الطبيعة، أو من دخيل خارجي . . فهي دائما تخشى أن تغادرها مضطرة، وتحرم من طمأنينة النشأة الاولى، الطفولة، التكوين الامن. . تحرم من الوعاء النظيف السليم الذي تتجمع فيه قطرات الذاكرة . . .

مع كل هذا كان محمد ديب، بالنسبة لي، اكتشافا رائعا، كان من الاساتذة الذين علّموني كيف التصق بالواقع، وأتعامل مع مشاكل شعبي، طموحاته و هواجسه، آلامه واخراجه . .

يقول محمد ديب :

"البؤس يجعل الناس في دار سبيطار حزانى" وأقول ولماذا في دار سبيطار وحدها ؟

البؤس يعامل البشر في كل مكان على قدم المساواة. ربما هو من بين الاشياء القليلة التي تساوي بين البشر. وأنا لا أعني البؤس المادي وحده، بل والبؤس الاخلاقي والفكري وغيرهما.

وأنا أحب الكتاب الذين أجد في ثنايا كتابتهم مايحملني على التفكير، ويساعدني على تطوير لمحة الفكرة التي يلمحون إليها لتشعل في حناياي الرغبة في مادة الحياة. ومحمد ديب من هؤلاء الكتاب . .

في الدار الكبيرة تقول الام عيني لاولادها : "ها أنتم ترون كم يكلّف الخبز وحده، فلا تفكروا بغير الخبز، وإلا كنتم تمنون انفسكم عبثا وبدون طائل . . . "

ترى كم من الشخصيات في أ دبنا العربي وروايات محمد ديب من ضمنها عنّوا حلموا باشياء كثيرة غير الخبز . .

وليس بالخبز وحده يحيا الإنسان، كما قيل قديما ! . . كم من الناس في أدبنا العربي حلموا بالكرامة وتمنوها حلموا بالديمقراطية وتمنوها .

وما مصير اولئك الذين حلموا بكل هذه الاشياء وتمنوها ؟

ما مصير أولئك الذين احبوا أوطانهم عن صدق وكفى ظروف الطغيان وفرض الارادة المستبدة حملتهم على ترك احبّ الناس اليهم، أجمل الاماكن عندهم،

تلك التي ارتبطت بذكريات عزيزة، بعمر كامل بتاريخ الكفاح من أجل الاماني والاحلام لم يكن بلا جدوى.

و إلا لما تقدمت البشرية، ولما بقي أمل يشع في عيون الناس، ولا القدرة على التحدي، والوقوف في وجه المعوقات . .

ومحمد ديب وضع هذه الكلمات على لسان بطلته إلتزاما بدرجة معينة من الوعي، ودرجة معينة من التعب في هذه الحياة الشاقة . . فان أبطاله تحدوا، وصارعوا وعرفوا قيمة الارادة الانسانية في كفاحهم اليومي من أجل أكثر من لقمة خبز . .

و أنا كواحد من الذين يتعاملون مع الثقافة والادب في عالمنا العربي المتراحى الاطراف أشعر بالفخر من أن أدباء طليعيين مما لهم من قناعة وجد وأمل خلقوا في أدبهم تلك الشخصيات الدانقة اللهوف الساعية الى الراحة والحرية والديمقراطية، وتعاطفوا معها، ووقفوا إلى جانبها، وهذا المطلوب في كل العصور ولاسيما في يومنا الراهن هؤلاء هم رفاق محمد ديب والأمناء على رسالته نحو شعبه ووطنه وأمته، هؤلاء الجنود الحقيقيون في معركة الحياة .

فتحية ألف تحية الى ذكرى هذا الاديب الرائد وألف تحية الى الأدباء الذين يشاركون في إحياء ذكراه

عمار بلحسن

مرائعة المستعمر
اطار سسيولوجي وثقافي
لفهم الرواية الثلاثية لمحمد ديب

تشكل هذه المداخلة، خلاصات عامة للبحث الاكاديمي الذي نوقش كرسالة ماجستير في علم الاجتماع، تحت عنوان: الرواية الوطنية والايديولوجيا الوطنية، دراسة سسيولوجية للرواية الثلاثية محمد ديب، جامعة وهران 1982 وهي بهذا المنظور تملك تاريخها واحالاتها.

1 ـ رغم المنطق الكولونيالي التدميري الذي قاد العملية الاستعمارية الاستيطانية في الجزائر.. فإن هذا المنطق لم يستطع أن يدمّر تلك الاستمرارية الثقافية ـ الايديولوجية «التي شكّلت » الوطنية الرّيفية» «كأيديولوجيا والمجموعات القبلية ـ الفلاحية كقوى مادية اجتماعية، لحظتها الاولى، «والوطنية الحضرية» كايديولوجيا عصرية، تعبر عن رؤى وتصورات أقوى والطبقات الوطنية الجزائرية الجديدة التى أفرزها التدمير الكولونيالي

الاجتماعي ـ الاقتصادي، لحظتها الثانية.

ان هاتين اللحظتين تشيران الى صلابة وتماسك البنيات الفوقية التقليدية الجزائرية ـ رغم تعرضها لضربات الايديولوجيا الكولونيالية العصرية، ومؤسسات النظام الاستعماري ـ وتعبران عن لحظات ذلك «الاصلاح الأخلاقي ـالثقافي» ـ بمفهوم غرامشي ـ الذي قاده المثقفون الجزائريون داخل المجموعة الوطنية ردا على التدمير الثقافي ـ الايديولوجي الكولونيالي الاستيطاني والاندماجي. وبالفعل، يمكن تمييز وتعيين فترات انتقال ثقافية وايديولوجية، قوى و افكارا ومؤسسات واجهزة:

ان قيادة المثقفين التلقيديين (زعماء قبائل، متعلمين، أمراء، رؤساء طوائق دينية وصوفية، اشراف...) للمقاومة الوطنية التقليدية الفلاحية القبلية التي وجدت صياغاتها الفكرية والايديولوجية في ما يسمّيه مصطفى الاشرف «الوطنية الريفية» تعكس حدود التطور الاجتماعي ـ الاقتصادي والثقافي للمجتمع الجزائري انداك، ذلك ان القوى الاجتماعية والايديولوجية ـ الفكرية وأشكال اجهزتها ومؤسساتها الايديولوجية والسياسية ووعيها الاجتماعي لم تستطع الصمود ـ رغم جهاديتها وتناقضاتها الرئيسية الاستعمارية ـ في وجه «بورجوازية كولونيالية وأمبريالية عرفت تطورا اقتصاديا واجتماعيا ووطنيا كبيرا، ومؤسسات وأجهزة سياسية وعسكرية وايديولوجية، يلخصها نمط الانتاج الرأسمالي وتشكيلته الاجتماعية الرأسمالية الحديثة العصرية، بنيات تحتية وفوقية. ان التفاوت في التطور التاريخي بينا أنماط الانتاج ماقبل الرأسمالية وبنياتها الفوقية السياسية والايديولوجية ونمط الانتاج الرأسمالي في فرنسا هو الذي يستطيع تفسير أسباب فشل مقاومة التشكيلة الاجتماعية التقليدية القبلية الجزائرية لعملية زرع نمط الانتاج الرأسمالي الفرنسي الاستعماري.

كيف يمكن إذن إن تجابه قوى غير متبنينة، ككتلة تاريخية منسجمة، كتلة بورجوازية إستعمارية صلبها التطور البورجوازي الفكري والاقتصاد الرأسمالي؟ إن مايمكن ان ينتج عن هذه المجابهة هو التدمير الاقتصادي ـ الاجتماعي لنمط الانتاج أو أنماط الانتاج الماقبل رأسمالية، قوى منتجة وعلاقات إنتاج، وكذلك انعزال وتهميش وانشقاق البنيات الفوقية السياسية والايديولوجية وعلاقاتها وأجهزتها وقواها المثقفة والمتعلمة، وتشتت وتدمير البنيات التحتية التي تبنى عليها.

إن سنة 1880 هي سنة الصمت، صمت الارياف وانفجار القوى الاجتماعية التقليدية، وبداية خطواتها نحو التشكيل كجنين أو أجنّة للقوى الاجتماعية الجديدة التي ستؤسس

الشعب الجزائري وقواه الاجتماعية والوطنية من جديد.... بدون الانقطاع عن التراث الثقافي والايديولوجي القديم... أي بدون انقطاع عن تجربة المقاومة الوطنية الريفية وأفكارها الاساسية، رغم أن هذه التجربة معاشة وممارسة بشكل مختلف ونوعي يرتبط مع متطلبات حركة التحرر الوطني العصرية اكثرهما يرتبط مع ماض مجيد ومقاوم.

2 ـ ان الممارسة الايديولوجية للقوى الوطنية الريفية الاجتماعية والفكرية، تميزت بلحظتين : لحظة النّزعة الجهادية والفروسية، والوطنية التقليدية تجسدت في كلمة وأدب جزائري تقليدي مقاوم، يتابع تقاليد وأشكال ومضامين الثقافة والأدب العربي ـ الاسلامي، بمضامين تهدف لمقاومة المستعمر ونظامه وعلاقاته الاجتماعية الاستغلالية والكولونيالية الاستعبادية. ولحظة النزعة الهامشية وتوابعها، من تفجع وصوفية وكلمة صامتة مقاومة سلبية.

ان الثقافة والايديولوجيا الجزائرية التقليدية بدأت في التراجع الى القيم ـ الملجأ كاسلوب رفض سلبي و«تنغذي» لثقافة وإيديولوجيا كولونيالية مدمرة واستيطانية. هكذا... إذن لعبت الثقافة والايديولوجيا الوطنية الريفية دوراً، ليس في المحافظة على العناصر التقليدية المعبرة عن الشعب الجزائري، بل في إعادة بناء عناصر التراث الثقافي ـ الايديولوجي الذي سيصبح مادة للاستمرارية والتتابع التاريخي للثقافة والايديولوجيا الوطنية، رغم التقطعات التي عرفتها التشكيلة الايدلوجية والفكرية نتيجة التدمير الاقتصادي والاجتماعي والثقافي الذي بلغ أوجه في بداية القرن العشرين (1900).

وستكون نواة الانتلجانسيا الوطنية التي قادها «الأمير خالد» كمثقف ومناضل سياسي مقدمة حركة تاريخية لاعادة تنشيط هذه الاستمرارية على أسس عصرية، لا تتملك وتثمن التراث الثقافي ـ الايديولوجي الوطني الريفي فقط ، بل تثريه وتبنيه بمواد وعناصر ثقافية وإيديولوجية عصرية ومعاصرة كالليبرالية والديموقراطية والوطنية والقومية والماركسية، هذه العناصر التي أنتجتها حركة التحرير الوطني العالمية والثورة الاشتراكية والحركة العمّاليّة العالمية في الدول الرأسمالية.

ان دراسة أشكال ومضامين وديالكتيك فترات الانتقال الثقافية ـ الايديولوجية مع ما فيها من لحظات التقطع والاستمرار، وما تتضمه من جديد وقديم، تقليدي وعصري... تبدو اتجاها خصبا لتكوين مشكلية الاستمرارية الثقافية ـ الايديولوجية لمكونات البنية الفوقيّة الجزائرية السابقة في بنية فوقية عصرية، أحزابا ومثقفين عضويين وجماعيين وايديولوجيات من نمط جديد، أي كحصيلة أوتركيب للتراث الثقافي اللايديولوجي الوطني الريفي مع عناصر الوطنية الحضرية التي تكونت في سباق تلاقي ـ تناقض عناصر الثقافة والايديولوجيا الجزائرية القديمة

مع عناصر الايديولوجيا والثقافة الكونية الديموقراطية (الليبرالية والماركسية).

3 ـ من رماد المجتمع الجزائري المدّمر، ومن جهود المثقفين الجدد، ومن نهضة وتبلور القوى الاجتماعية الجزائرية الجديدة، بدات المواجهات بين القوى الاستعمارية والقوى الجزائرية الجديدة تتضح على المستوى الفكري والثقافي، وتتخذ أشكالا ومضامين عصرية.

إذا كانت القوى الاجتماعية المستعمرة كقوى مادية ملموسة، وجدت تعبيرها وإيديولوجيتها في الايديولوجيا الكولونيالية، وتكونت في إطارها ككتلة تاريخية مستعمرة، فان القوى الاجتماعية الجزائرية الجديدة التي مرت بلحظات أساسية، في تشكلها ككتلة تاريخية وطنية قد وجدت في الايديولوجيا الوطنية التحررية- كركب متناقض إنتقائي لعناصر كونية ومحلية- رؤيتها وتعبيريتها السياسية والايديولوجية والفكرية والتنظيمية. ان تكون هذه الايديولوجيا جرى داخل سياق الصراع التناحري مع الايديولوجيا الكولونيالية على أساس توجيه العمل نحو تكوين وعي وطني يهدف لحل المسألة الوطنية وإلغاء الرابطة الكولونيالية كأولوية تاريخية.. تحتم ان اقتضى الحال عدم حسم المسألة الاجتماعية واختياراتها السياسية والايديولوجية. وقد أدى هذا السياق الجدالي والديالكتيكي الملموس والخاص والتاريخي، لتكون الايديولوجيا الوطنية الى "تجاهل" التناقضات الاجتماعية داخل القوى الوطنية وبناء استراتيجية ليس على أساس تفصل الصراع الوطني مع الصراع الاجتماعي.. بل على أساس الصراع ضد الاستعمار فقط، من هنا ذلك "الطابع الفقير" لمكونات الوعي الوطني التحرري لا سيما الشعبوي والثوري منه، إن ترك المسألة الاجماعية على الرف وتحاشي نقد "الشعب الجزائري" سيعمل على سمنتة هذا الاخير، باسمنت فقير فكريا رغم صلابته قبالة الوعي الاستعماري، وسيؤدي إلى انفجار الحالة الاجتماعية وظهور الصراع القومي والاجتماعي بشكل غير منظم ومشوش بعد وقف إطلاق النار والحصول على الاستقلال مباشرة.

4- لم تكن البنية الايديولوجية للمجتمع الجزائري المستعمر بنية ذات خطاب إيديولوجي وسياسي يجيب على المسألة الكولونيالية والوطنية فقط، ذلك ان المستوى الادبي لهذه البنية عرف خطابات أدبية- فكريّة تصور رمزيا وتنجز مرئيا النزاع الكولونيالي، وتمشهد أطرافه وتقول منطق الصراع التاريخي بين المستعمَر والمستعمِر.

وبالفعل فقد أفرزت الايديولوجيا الكولونيالية، كلمة وأدبًا كولونياليًا يصور ويمشهد المنطق الكولونيالي، الذي يديرها على أساس احتلال مستعمرة الاستيطان وقواها الاجتماعية لقطب "الأنا" كمركز وموجّه للكلمة والخطاب ، واحتلال الشعب الجزائري ليقطب "الاخر" كمطرود من الحوار، وكموضوع للعنف والتدمير والكلمة الكولونيالية.

إن هذا المنطق الاستعماري الروائي لم يصور الواقع الكولونيالي الحقيقي.. بل صور إيديولوجيا

ووعيًا مغلوطا أعمى وخيالا أوقلنا عن العملية الاستعمارية، ذلك أن الانتصارية الكولونيالية لم ترى جمرات الثورة والتحرر كطرف ثان في الوضعية الكولونيالية، بل "تعاصت" وغطت النزاع الكولونيالي الحقيقي وكونت مملكة الاوهام العاجية التي ستتشقق تحت ضربات الكلمة والفعل التحرري الوطني للشعب الجزائري وتطور الوضع الكولونيالي الحقيقي وتناقضاته التناحرية وأطرافه المتصارعة).

هو الانتصارية "الجزائرية" المجدة للكتلة التاريخية الاستعمارية، الداعية لتاجيج العملية الاستعمارية أصبحت الكلمة والادب والرواية الكولونيالية كلمة وأدبا تعيسا يعيش أجواء "القلق" والتحلل. إن عملية أخذ الكلمة من طرف الجزائري المستعمر قد بدأت مع تناقضات الوعي الكولونيالي وبقاء الاستعمار بدون ايديولوجيا اللهم الا إيديولوجيا السلاح والعنف (حوادث ماي (45).

في هذا السياق وجدت الإستمرارية الثقافية- الايديولوجية وعناصرها الادبية إطارا للنشاط وإعادة التبنين: ظهور الادب الوطني الجزائري المعاصر المعبر عن قيم ورؤى وتصور الشعب الجزائري وحركته الوطنية التحررية.

5 ـ يمكن إذن تحديد أطراف الصراع الايديولوجي ـ الادبي كصراع رمزي دال ولمشهد للصراع والنزاع الكولونيالي بين الشعب الجزائري المستعمر والقوى الاستعمارية.

قبالة أدب ورواية كولونيالية صور(ت) أطروحات الايديولوجيا الكولونيالية ونشر(ت)ها ككلمة لمستعمر الاستيطان، وكرؤية من أجل تنمية وتحميس وتاجيج العملية الاستعمارية، وقبالة الكذب الكولونيالي الروائي المصور لخيالات الوعي الاستعماري.. صاغ المثقفون الجزائريون عموما والادباء خصوصا كلمة وطنية تحررية تجسدت في أدب ورواية وطنية تحررية واقعية جدالية ومضادة.

إن الرواية الثلاثية للكتاب محمد ديب تعكس وتشير إلى هذا المجهود الفكري الثقافي الهادف لانتاج أشكال وعي إجتماعي رمزية معبرة عن مشاعر ورؤى وأفكار وطموحات التحرر الوطني لدى الشعب الجزائري.

6- الرواية الثلاثية هي رواية واقعية ووطنية، نظرا لانها رواية رد الفعل الوطني التحرري، وكلمة الشعب الجزائري المستعمر عن نفسه وهويته وعن الاخر المستعمر والعلاقة الكولونيالية الرابطة بينها.

ككتابة واقعية، حوصلت الرواية بطريقة دالة التراث الثقافي والايدلوجي والادبي الجزائري مع التراث الثقافي- الايديولوجي الاوربي والانساني الديموقواطي (الكتابة الواقعية والايديولوجيا الماركسية) في ظرفية صراع وطني تحرري وفي اتجاه التعبير عن حركة التحرر الوطني.

هكذا قامت الرواية بين «مشروع واقعي» هو تصوير نموذجي صادق للوضع الكولونيالي الحقيقي وأطرافه، ومشروع إيديولوجي جدالي مضاد، هو التنديد بالايديولوجيا الكولونيالية وتهديم وتعرية أطروحاتها، وتدمير الكلمة الكولونيالية عن المستعمر والمستعمَر على السواء وإنتاج دلالة موحدة ووحيدة هي التحرر الوطني كحَل للنزاع والمسالة الوطنية.

في عملية مفصلة هذين المشروعين، الواقعي والايديولوجي، وجد الكاتب محمد ديب مادته الايديولوجية الموضوعية في اللغة والثقافة الفرنسية والكونية الديموقراطية وفي الواقع الكولونيالي الجزائري، وأطرافه وأشكال وعيه الايديولوجي والاجتماعي، وفي الايديولوجيا الوطنية السياسية وخطاباتها.

قبالة هذه المادة المتعددة والمتنوعة العناصر، قام الكاتب باعادة تملك مختلف المواد عن طريق عملية مزدوجة هي الهدم/البناء، التدمير/التشكيل بهدف تحقيق وإنجاز، أي تصوير الواقع الاستعماري الحقيقي تصويرا أمينا وصادقا كمساهمة في معرفته علميا (من هنا «وثائقية» الرواية التاريخية وإمكانية استغلالها في البحث التاريخي) وتعرية العلاقة والايديولوجيا الكولونيالية وإنتاج دلالة التحرر الوطني كدلالة تاريخية وشمولية قادرة على توحيد الشعب الجزائري وللمساهمة في سمنتته ككتلة تاريخية وطنية طامحة للهيمنة ومتخلصة من غلّ الرابطة الكولونيالية.

بهذا تبدو الرواية الثلاثية ممارسة نموذجية إيديولوجية لحركة المثقفين والانتلجانسيا الوطنية وطبيعة عملها الاخلاقي ـ الثقافي في تلك الفترة : إنتاج رؤية إيديولوجية صحيحة لحركة التحرر الوطني الجزائري هي مساهمة تسليحها وفولذتها وتوحيدها وتنشيط مكوناتها المادية ووعيها في اتجاه حل المسالة الوطنية والاجتماعية.

7 ـ الرواية الثلاثية هي رواية حركة التحرير الوطنية وفاعلها التاريخي «الكتلة التاريخية» الوطنية وتصوير ومشهدة لمنطقها الوطني التحرري.

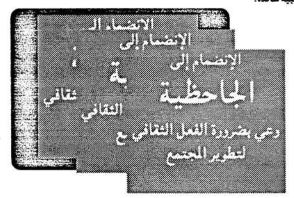
فعن طريق قلبها وتجاوزها وتدميرها للمنطق الكولونيالي الروائي الذي يفترض ويرى المستعمر كأنا الكلمة والتاريخ، والمستعمر الجزائري كموضوع الكلمة والعنف، وبنائها لمنطق

وطني تحرري، أصبح بموجبه الجزائري أنا الرواية والكلمة والخطاب والمستعمر موضوع العنف الرمزي المعاصر للعنف المادي (الثورة التحريرية)، أكدت الثلاثية خصوصيتها كممارسة إيديولوجية أدبية فعالة مضادة وجدالية تقول الصراع الحقيقي الدائر في الوضع الكولونيالي بمنظور وطني تحرري ذي أبعاد كونية عمالية.

من هنا تعريتها للواقع، ومساهمتها في تهديم الوعي الكولونيالي، وقدرتها على إنتاج أثار إيديولوجية تقدمية في قراء المتربول والجزائر، وغطيتها كحالة تشير الى العملية التاريخية التي قام بها المثقفون الجزائريون خلال المرحلة الكولونيالية صياغة الرد الوطني التحرري والعلمي على مشكليات ومبادىء وثوابت الاستعمار وإيديولوجييه وأدبائه وطرح العلاقة الكولونيالية عارية همجية أمام قراء العالم، ودفعهم لاتخاذ موقف صحيح من عملية تاريخية عادلة وصحيحة.

ان الثلاثية تنطرح في سياق حركة إنتاج ثقافي وإيديولوجي وفكري وأدبي أفرزتها الحركة الوطنية التحررية الجزائرية والعالمية، لذا فانها تطرح هي الاخرى مشكل تنسيق ولمّ شمل عناصر هذا الانتاج ودراسته في تفصلاته مع مختلف الاشكال والعناصر الايديولوجية الاخرى سواء كانت تصويرية أم غير تصويرية.

أما مؤلفها، فله حق تاريخي هو أنه الاول والرائد الذي أعلن عن نهاية الاستعمار وتنبأ بحرائق الثورة الوطنية وارتبط عضويا بحركة تاريخية للتحرير الوطني، وصاغ بجانب رفاقه رحلة الوعي الوطني التحرري وتناقضاته وصور المسار المعقد والمضني لقوى الشعب الجزائري الوطنية نحو حل مهام الثورة والتقدم والديموقراطية، ولو بتشوش وشعبوية مازالت اجواؤها السّلبية سائدة.



رابح بلعمري

هكذا المرأة

كانت المرأة واقفة، وجهها محتقن، ساقاها المفرجتان ترتجفان ويداها المنقبضتان تمسكان بحبل القنب المتدلي من السقف. لا ترتدي سوى قميص مرفوع حتى ثدييها. تجوب تشنجات منقطعة بطنها البارز المنقبض والأملس.

- أعيني ولدك. أعيني ولدك إذا كنت تريدين أن ينزل ليس معه بكرا لينزلق.

أخذت العجائز المحيطة بالمرأة واللواتي تحولن وقتيا إلى قابلات يوبخنها كل واحدة بدورها. هناك نساء بقين حاملات طوال حياتهن. لم يخرج الولد في وقته فنام ولم يستيقظ. لذا يقال إن هذه المرأة أو تلك عندها راقد في بطنها.

تجهد المرأة نفسها. تعرق. تقول العجائز أنها علامة جيّدة. تقوم بجهد أخير. يمر خيال أمام عينيها تصرخ. تتضوّر ألماً. تقول العجائز متأثرات، هاهو، هاهو، تنفرج أسارير المرأة ثم ينخفض بطنها رويداً رويداً.

تقلب العجائز الطفل. تفتح ساقيه. تلقي نظرة إستطلاعية على عضوه الصغير قبل أن تلمسه بأصابعها المتجعّدة حتى تتأكد من جنسه.

- ماهي إلا أنثى. يا ابنتي المسكينة! إنها لا تستحق كل هذا العناء. قد «تهبتنا سدى.

إذا كانت المرأة تلد للمرة الثالثة أو الرابعة ابنة فيقع الخبر عليها وقعالصاعقة. تنكمش على ذاتها كسلحفاة خائفة وتسكب دموع الحزن والأسى وتلعن الطفل. فكم من أزواج تزوجوا عدة نساء رغبة في أن يأتي الصبي الذي سيخلد ذكرى الأجداد.

- لا تبكي يا ابنتي هكذا! إنه تصرف سيء قد يسيء إلى الطفل. إنّ الله هو الذي

أعطاك إياها. إنها إنسان بشري. بما أنها ولدت فلنتقبل بها. لا تلعنيها هكذا. ليست هي المذنبة. على كل حال فلن نضع خشبة بين ساقيها لنفرحك ولن ندفنها حيّة كما كان كل حال فلن نضع خشبة بين ساقيها لنفرحك ولن ندفنها حية كما كان يفعل الجهّال(1) في الماضي. إنهّا بيننا ولنرضى بها. المهّم الأن هو أن تربيتها بيد من حديد. إذا ترك المجال للأنثى. الله وحده يعلم ماذا بوسعها أن تفعل. هكذا هن النساء.

أما إذا كان المولود صبيًا. فما أن يظهر طرف عضوه حتى يعم الفرح البيت كلّه. تتناقله العجائز قائلات: "بأسم الله" بربتنه بهدوء. يزغردن، يدللن الأم. يحملن الخبز إلى الأب، سيّد الإنتاج، مرددات "مبروك"! "مبروك"! "مبروك". عندئذ يأخذ الأب بندقية الصيد- إذا كان عنده واحدة- ويطلق عدّة طلقات فرحا وتهليلا بالحدث العظيم، تذبح دجاجتين أو ثلاثة ويهيأ قدر كبير من "العيش " أي الكسكس الغليظ المغمس بصلصة قرمزية اللون حرة جداً. تأكل منه كل العائلة ويوزع على الجيران. إنه "الباروك" (2) تلاقي النفساء عناية خاصة، وتعطى أفضل قطعة دجاج، تطعم "السفنج" وهي عوأمة كبيرة مصنوعة من البيض وكغموسة بالسكر. كي تسترد لونها بسرعة.

"الشمس تحت الغربال"

ترجمة عن الفرنسية نور الحلاق

